

2º

# TRANS

IN-CORPORADOS

textos completos // textos completos // full texts

Sérgio Pereira Andrade (Org.)

LAB CRÍTICA



2º

**TRANS**

**IN-CORPORADOS**

**textos completos // textos completos // full texts**

## **Universidade Federal do Rio de Janeiro**

*Reitora | Rectora | Rector*

*Denise Pires de Carvalho*

*Vice Reitor | Vice-Rector | Vice-Rector*

*Carlos Frederico Leão Rocha*

*Pró-Reitora de Graduação | Pro-Rectora de Pregrado | Dean of Undergraduate Programs*

*Gisele Viana Pires*

*Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa | Pro-Rectora de Postgrado | Dean of Graduate Programs and Research*

*Denise Maria Guimarães Freire*

*Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento | Pro-Rector de Planificación y Desarrollo | Dean of Planning and Development*

*Eduardo Raupp de Vargas*

*Pró-Reitora de Pessoal | Pro-Rectora de Recursos Humanos | Dean of Human Resources*

*Luzia da Conceição de Araújo Marques*

*Pró-Reitora de Extensão | Pro-Rectora de Extension | Dean of Extension*

*Ivana Bentes Oliveira*

*Pró-Reitor de Gestão e Governança | Pro-Rector de Gestión y Gobernanza | Dean of Management and Governance*

*Andre Esteves da Silva*

*Pró-Reitor de Políticas Estudantis | Pro-Rector de Políticas Estudiantiles | Dean of Student Politics*

*Roberto Vieira*

## **Escola de Educação Física e Desportos**

*Direção | Dirección | Management*

*Katya Gualter*

*Alexandre Palma (vice)*

## **Programa de Pós-Graduação em Dança**

*Coordenação | Coordinación | Coordination*

*Lígia Tourinho*

*Maria Inês Galvão (vice)*

## **Departamento de Arte Corporal**

*Chefia | Jefatura | Chair*

*Waleska Britto*

*Marcus Vinícius Machado (vice)*

## **Laboratório de Crítica — Pesquisa e Extensão**

*Coordenação | Coordinación | Coordination*

*Sérgio Pereira Andrade*

*Edição de publicações e site | Edición de Publicaciones y Site Eletrónico | Edition of Publications and Website:*

*Sérgio Pereira Andrade*

*Silvia Chalub*

*Grupo de Pesquisa LabCrítica| Investigaciones LabCrítica| LabCrítica Reseachers:*

*Bruno Reis| Artista pesquisador (CE/RJ)*

*Clarice Piedade Silva | Estudante e artista pesquisadora — UFRJ*

*Flavia Meireles| Artista pesquisadora (RJ)*

*Iara Sales| Artista pesquisadora (PE)*

*Lidia Costa Lorangeira| Artista pesquisadora e professora — UFRJ*

*Lígia Tourinho| Artista pesquisadora e professora — UFRJ*

*Maria Alice Poppe| Artista pesquisadora e professora — UFRJ*

*Maria Inês Galvão | Artista pesquisadora e professora — UFRJ*

*Sérgio Pereira Andrade | Artista pesquisador e professor — UFRJ*

*Silvia Chalub | Estudante e pesquisadora — UFRJ*

*Tonlin Cheng | Artista pesquisador (PE)*

## **2º Trans-In-Corporados | 2º Trans-In-Corporados | 2nd Trans-In-Corporados**

*Comissão Organizadora | Comisión Organizadora | Organizing Committee*

*Prof. Dr. Sérgio Pereira Andrade (presidente)*

*Profa. Dra. Lígia Tourinho*

*Profa. Dra. Maria Inês Galvão*

*Comitê Científico | Comité Científico| Scientific Committee*

*Prof. Dr. César Barros — State University of New York (Estados Unidos da América)*

*Profa. Dra. Cristina Fernandes Rosa — University of Roehampton (Reino Unido)*

*Profa. Dra. Daniela Amoroso — Universidade Federal da Bahia (Brasil)*

*Profa. Dra. Daniella Aguiar — Universidade Federal de Uberlândia (Brasil)*

*Prof. Dr. Fábio Salvatti — Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)*

*Profa. Dra. Gilsamara Moura — Universidade Federal da Bahia (Brasil)*

*Dr. Hetty Blades — Coventry University (Reino Unido)*

*Profa. Dra. Joana Ribeiro — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)*

*Profa. Dra. Lenira Peral Rengel — Universidade Federal da Bahia (Brasil)*

*Profa. Dra. Lígia Tourinho — Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)*

*Profa. Dra. Lucía Naser — Universidad de la República (Uruguai)*

*Profa. Dra. Maria Inês Galvão — Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)*

*Prof. Dr. Renato Ferracini — Universidade de Campinas (Brasil)*

*Prof. Dr. Sérgio Pereira Andrade — Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)*

*Profa. Dra. Thereza Rocha — Universidade Federal do Ceará (Brasil)*

*Prof. Dr. Zeca Ligiero — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)*

*Curadoria Artística | Curadoria Artística | Artistic Curatorship*

*Felipe Ribeiro (Convidado)*

*Maria Alice Poppe (LabCrítica)*

*Janáina Melo (MAR)*

*Julia Baker (MAR)*

*Lígia Tourinho (LabCrítica)*

*Sérgio Pereira Andrade (LabCrítica)*

*Realização | Realización | Accomplishment*

*Laboratório de Crítica & Programa de Pós-Graduação em Dança*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

*Apoio | Apoyo | Support*

*CAPES*

*Parceria | Asociación | Partnerships*

*Museu de Arte do Rio*

*Festival Panorama*

*Goethe-Institut*

*Colaboração Institucional | Colaboración Institucional | Institutional Collaborators*

*Centro Coreográfico do Rio de Janeiro*

*Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA*

*Hemispheric Institute of Performance and Politics*

2º

**TRANS**

**IN-CORPORADOS**

**textos completos // textos completos // full texts**

Sérgio Pereira Andrade (Org.)

**LAB CRÍTICA**

©LabCrítica

*Organização do e-book | Organización de e-book | E-book organizing*  
*Sérgio Pereira Andrade*

*Revisão | Revisión | Proofreading*

*Antonio Lamenha, César Barros, Edja Camila & Silvia Chalub*

*Arte e design | Arte y diseño gráfico | Art and design*

*Iara Sales Agra*

*Apoio | Apoyo | Support*

*PAEP/ CAPES & PROAP/ CAPES*

*A553 2º Trans-In-Corporados – textos completos // textos completos // full texts / Organização de Sérgio Pereira Andrade. – Rio de Janeiro: LabCrítica, 2020.*

*529p. : il. color.; e-book.*

*ISBN 978-85-54832-03-2*

*1. Arte. 2. Dança. 3. Pesquisa. I. Andrade, Sérgio Pereira coord. II. LabCrítica. III. Título.*

*CDD: 707*

Laboratório de Crítica – Pesquisa e Extensão

Departamento de Arte Corporal (DAC)

Av. Carlos Chagas Filho, 540. Prédio da EEFD – Cidade Universitária, UFRJ.

CEP: 21.941-599

Telefone DAC: (+55 21) 3938-6820/ (+55 21) 3938-6821

Fax DAC: (+55 21) 3938-6801

[www.labcritica.com.br](http://www.labcritica.com.br)

## Sumário // Resumen // Summary

16

APRESENTAÇÃO, PRESENTACIÓN, INTRODUCTION  
Lígia Tourinho e/y/and Maria Inês Galvão

PREFÁCIO, PREFACIO, PREFACE  
Sérgio Pereira Andrade

23

DA MEDIATECA: IMAGENS DO 2º TRANS-IN-CORPORADOS, DE LA  
MEDIATECA: IMÁGENES DEL 2º TRANS-IN-CORPORADOS, FROM  
THE MEDIA LIBRARY: IMAGES FROM 2<sup>nd</sup> TRANS-IN-CORPORADOS

©MEDIATECA LabCrítica – Imagens de/Imágenes de/Images by Laura Díaz  
Galán, Luiz Guilherme Guerreiro e/y/and Tonlin Cheng

46

## ENSAIOS // ENSAYOS // ESSAYS

52 \_\_\_\_\_ El Comunismo Queer y la posibilidad de la violencia  
revolucionaria de género - *Bernat Tort*

65 \_\_\_\_\_ Somatic practices and cultural embodiment: hosting  
dialogue - *Emma Meehan*

82 \_\_\_\_\_ Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup> and social somatics -  
*Regina Miranda*

**95** \_\_\_\_\_ Experiencia cubana en la formación universitaria del profesional de la danza - *Lilliam Yamila Chacón Benavides*

**102** \_\_\_\_\_ Provoações: ou o que dizer sobre os processos de formação em dança nos tempos atuais - *Isabel Marques*

**110** \_\_\_\_\_ Licenciatura en danza: ¿qué, cómo, por qué, con quién, dónde? - *Lucía Naser*

**121** \_\_\_\_\_ Licenciatura em Dança na modalidade do ensino a distância: uma ação pioneira na educação a distância no Brasil - *Antrifo Sanches Neto*

## ARTIGOS // ARTÍCULOS // PAPERS

**Painel 1 – Ocupação, resistência e o direito à cidade // Panel 1 – Ocupación, resistencia y el derecho a la ciudad // Panel 1 – Occupation, resistance and right to the city**

**133** \_\_\_\_\_ Abrindo horizontes sobre o que é negado: práticas estéticas enquanto produção de gestos estético-políticos - *Ana Monteiro*

**140** \_\_\_\_\_ Direito à cidade e movimentos (sociais): espetáculo, coreografia ou luta de classes na cidade? Experimentações teóricas entre os estudos de performance e urbanismo - *Cláudio Rezende Ribeiro*

**Painel 2 – Políticas do sensível: práticas somáticas e intervenção urbana // Panel 2 – Políticas del sensible: prácticas somáticas e intervención urbana // Panel 2 – Politics of sensitivity: somatic practices and urban intervention**

**148** \_\_\_\_\_ Uma política da escuta: ecofeminismo, práticas somáticas e o corpo-campo-coletivo - *Patricia de Lima Caetano*

**156** \_\_\_\_\_ A dor como plano de experimentação e de contágio somático-performativo - *Catarina Resende*

**163** \_\_\_\_\_ Performar luto em luta: criação de um corpo levante - *Ruth Torralba*

**Painel 3 – Fissuras dos espaços de representação // Panel 3 –  
Fisuras de los espacios de representación // Panel 3 – Fissures of  
the spaces of representation**

**172**\_\_\_\_\_ A in(visibilidade) do corpo negro no balé clássico na cidade de Salvador: o caso do bailarino Nielson Souza, da São Paulo Cia. de Dança - *Gleidison Anunciação*

**180**\_\_\_\_\_ (Trans)Latinoamérica: a presença queer na América Latina - *Haroldo André Garcia de Oliveira*

**Painel 4 – Alteridades do/no corpo // Panel 4 – Alteridades de/en el  
cuerpo // Panel 4 – Alterities of/in the body**

**188**\_\_\_\_\_ The fiction of the body - *Zohar Frank*

**195**\_\_\_\_\_ Choreographies of disencounter: friendship and exile - *Lua Girino e/and Joanna Evans*

**Painel 5 – Transgressão, imagem e corpo // Panel 5 – Transgresión,  
imagen y cuerpo // Panel 5 – Transgression, image and body**

**208**\_\_\_\_\_ Composições estéticas de um corpo insubordinado: gênero, política e epistemes da nudez nas artes - *Larissa Ferreira*

**219**\_\_\_\_\_ Ensaio sobre o corpo exposto: a experiência perturbadora da nudez - *Mariana Trotta*

**Painel 6 – Experimentos do corpo na cidade // Panel 6 – Experimentos  
del cuerpo en la ciudad // Panel 6 – Body experiments in the city**

**229**\_\_\_\_\_ Currículo da cidade com a arte: sobre movimentos, conexões, saberes e acontecimentos disparados pelas “performances queer” nas/das ruas de Belo Horizonte - *Glaucia Carneiro*

**241**\_\_\_\_\_ Corpos Informáticos: performance (participação), corpo, política e tecnologias - *Maria Beatriz de Medeiros*

**Painel 7 – Composições marginais na cena contemporânea //**  
**Panel 7 – Composiciones marginales en la escena contemporánea**  
**// Panel 7 – Marginal compositions in the contemporary scene**

**253**\_\_\_\_\_Corporalidades para la propuesta chilena  
transescénica Orgiología desde el abordaje somático - *Paula Sacur*

**262**\_\_\_\_\_Linha Branca: investigações do programa  
performativo - *Pablo Roberto Vieira Ferreira*

**Painel 8 – Somática e pedagogias da diferença // Panel 8 – Somática**  
**y pedagogías de la diferencia // Panel 8 – Somatic and pedagogies**  
**of difference**

**269**\_\_\_\_\_Sentir o invisível – a Metodologia Angel Vianna nas  
práticas não excludentes para pessoas com deficiência intelectual - *Cida*  
*Donato*

**277**\_\_\_\_\_Corpos em resistência: um laboratório sensório-  
motor - *Cecília de Lima*

**Painel 9 – História e Dança no Rio de Janeiro: reflexões sobre**  
**(r)existir no tempo // Panel 9 – Historia y Danza en Río de Janeiro:**  
**reflexiones sobre (r)existir en el tiempo // Panel 9 – History and**  
**Dance in Rio de Janeiro: reflections on (r)existence on time**

**290**\_\_\_\_\_Dança e resistência – caminhos para reflexão -  
*Fabiana Amaral*

**297**\_\_\_\_\_Conhecer a história é um modo de (r)existir? - *Maria*  
*Alice Motta*

**Painel 10 – Performatividades de combate // Panel 10 –**  
**Performatividades de combate // Panel 10 – Performativities of**  
**fighting**

**304**\_\_\_\_\_Performance e suspensão durante o impeachment  
de 2016 - *Bianca Andrade Tinoco*

**Painel 11 – Textualidades e atos de fala // Panel 11 – Textualidades y actos de habla // Panel 11 – Textualities and speech acts**

**312**\_\_\_\_\_Carta para Judith Butler: performar as marcas - *Flávia Naves*

**Painel 12 – Anarquismo, terrorismo poético e circuitos de afeto // Panel 12 – Anarquía, terrorismo poético y circuitos de afecto // Panel 12 – Anarchism, poetic terrorism and circuits of affection**

**331**\_\_\_\_\_Sub-versão dos fatos: arte, crime e política - *Alla Soub*

**337**\_\_\_\_\_Poéticas posanarquistas en Clean Room, de Juan Domínguez - *Diana Delgado-Ureña*

**Painel 13 – Pedagogias do corpo e formação universitária // Panel 13 – Pedagogías del cuerpo y la formación universitaria // Panel 13 – Pedagogies of the body and university education**

**347**\_\_\_\_\_La performance en la educación superior pública en Bogotá, alcances y retos pedagógicos. Una mirada interdisciplinar desde las artes visuales y las artes escénicas - *Andrea Aguiá*

**362**\_\_\_\_\_Corpos à mostra – uma pedagogia do corpo que atravessa as Mostras de Teatro da UFRJ - *Jacyan Castilho*

**370**\_\_\_\_\_Bricolagem das metodologias etnografia e autoetnografia nas pesquisas em dança - *Luciane Moreau Coccaro, Ana Carolina Navarro e/y/and Thaisa Martins Coelho dos Santos*

**Painel 14 – Corpo, dança e feminismo // Panel 14 – Cuerpo, danza y feminismo // Panel 14 – Body, dance and feminism**

**377**\_\_\_\_\_Arte gestante – maternidades insurrectas: un estudio escénico del periodo primal de la vida - *Lucrecia Greco e/y/and Paulina Dagnino Ojeda*

**389**\_\_\_\_\_NinhoCasa(H)era - *Gilsamara Moura*

**Open Space A – Corpo político e minorias // Open Space A – Cuerpo político y minorías // Open Space A – Politic body and minorities**

**398**\_\_\_\_\_ “Sissy” – o direito ao corpo político de Nando Messias - *Julia Baker*

**406**\_\_\_\_\_ Um convite ao trans-abraço como processo de experimentação de uma possível dança de salão queer - *Paola de Vasconcelos Silveira*

**413**\_\_\_\_\_ Quero contar-lhe uma história - *Andrea Pech*

**Open Space B – Corpo, performance e cidade // Open Space B – Cuerpo, performance y ciudad // Open Space B – Body, performance and city**

**420**\_\_\_\_\_ Corpo/Performance/Cidade: uma investigação da performance Fragmentos de Corpos Urbanos - *Ariane Guerra Barros*

**Open Space C – Composições e metodologias em processo // Open Space C – Composiciones y metodologías en proceso // Open Space C – Composition and methodologies of artistic process**

**428**\_\_\_\_\_ Sambando em estado de ritmo – pisar, pulsar, vibrar - *Christiane Lopes da Cunha*

**437**\_\_\_\_\_ Precariedade como estratégia de composição colaborativa - *Tiago Nogueira Ribeiro*

**445**\_\_\_\_\_ Sobre o que me dedico, há muito tempo: a partir de breves anotações feitas pela monitora - *Letícia Pereira Teixeira*

**RESENHAS // RESEÑAS // REVIEWS**

**453**\_\_\_\_\_ HidratAcción mental o baño de leche – Performance - *Sandra Bonomini*

**457**\_\_\_\_\_ Paisagens Inter-Urbanas: percursos d’água em ação na cidade - *Eloisa Brantes*

**464** \_\_\_\_\_ Mogno e mais ou MogAmAmEX (Mogno Amazônico Ameaçado de Extinção) - *Bia Medeiros (Maria Beatriz de Medeiros) e/y/ and Alla Soub (Mariana Brites)*

PRÁTICAS CONTRACOREOGRÁFICAS //  
PRÁCTICAS CONTRACOREOGRÁFICAS //  
COUNTER-CHOREOGRAPHIC PRACTICES

**468** \_\_\_\_\_ *Do que é feito o chão?* Primeiras experiências performativas na Zona Portuária do Rio - *Silvia Chalub*

**478** \_\_\_\_\_ *Inbox:* cartografia da busca por uma saída expressiva para uma experiência de trans-in-corporação - *Paula Peregrina*

**485** \_\_\_\_\_ *Coordenadas de Guerrilha #1* - *Arthur Dória Mota*

**498** \_\_\_\_\_ *Performar Cidades* - *Carolina Natal*

**499** \_\_\_\_\_ *Poems have dreams* - *Shalon T. Webber-Heffernan*

**503** \_\_\_\_\_ *↓ 0 rio do samba* - *Diogo Almeida*

**510** \_\_\_\_\_ *O baleiro* - *Nádia Oliveira*

**511** \_\_\_\_\_ *Agosto* - *Thaís Chilinque*

SOBRE XS AUTORXS // SOBRE LXS  
AUTORXS // ABOUT AUTHORS

**517**

## Apresentação, presentación, introduction

### ▪Português

Com a convicção de que as Artes possuem um papel crucial na construção de uma sociedade rumo ao fim das desigualdades e que valorize a diversidade e a pluralidade de nosso planeta, trazemos ao público esta publicação como parte da memória do *2º Trans-In-Corporados: Construindo Redes para a Internacionalização da Pesquisa em Dança*, realizado no ano de 2018. O evento se constituiu também como uma das primeiras ações que levariam à criação do Mestrado Acadêmico em Dança, do Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ), iniciado em março de 2019. Desde a fase gestacional do PPGDan, o Laboratório de Crítica (LabCrítica), que editora este livro, tem tido um papel fundamental na consolidação de nosso programa, propondo ações de internacionalização como a criação desse evento internacional, que foi realizado em duas edições entre novembro de 2017 e agosto de 2018.

O *Trans-In-Corporados* surgiu para impulsionar e difundir a criação do PPGDan/UFRJ, inserindo-o nas conversações com outros programas e em redes de pesquisa da área no Brasil e no exterior. Com programação multilíngue (português, inglês e espanhol), o evento foi composto de palestras, debates, apresentações de trabalhos, cursos/residências, publicação e experimentos artísticos realizados no Museu de Arte do Rio (MAR) e na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. A segunda edição, à qual se dedica esta publicação, ocorreu entre 23 e 25 de agosto de 2018 e partiu do atravessamento entre os Estudos de Dança e de Performance, interrogando como ambos os campos têm respondido a estes tempos de crise, desgoverno e voltas ultraconservadoras no Brasil, no Sul Global e em todo o mundo. Reunindo pesquisadorxs, artistas, ativistas e estu-

dantes, o *2º Trans-In-Corporados* convidou a pensar a ética política da resposta e do direito de resposta nas nossas práticas corporais, artísticas e acadêmicas. Acompanhando o objetivo de formação de redes, o comitê científico do evento foi formado por pesquisadorxs-artistas da UFRJ e convidadxs de várias universidades do Brasil (UFBA, UFC, UFU, UFSC, Unicamp e Unirio) e do exterior, como Universidad de la República (Udelar), do Uruguai; State University of New York (SUNY), dos Estados Unidos; e Coventry University e University of Roehampton, ambas sediadas no Reino Unido. A cocuradoria de experimentos artísticos foi feita a partir da parceria entre LabCrítica e MAR. A edição contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), com a parceria do MAR, do Goethe-Institut e do Festival Panorama e com a colaboração institucional do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. O evento esteve ainda associado à programação oficial da rede do Hemispheric Institute of Performance and Politics.

Neste ano de 2020, diante da pandemia de Covid-19, as questões levantadas pelo evento se atualizam e se tornam ainda mais pertinentes. O PPGDan/UFRJ, fundador do segundo Mestrado Acadêmico em Dança do Brasil, primeiro do Sudeste, completa seu segundo ano de atividades. Em diálogo e ressonância às inquietações do *2º Trans-In-Corporados*, segue seu objetivo de estimular o aprofundamento artístico-acadêmico e formar Mestres em Dança como pesquisadores interessados em investigações teórico-práticas ou teóricas, seja no que diz respeito às performances e performativas da Dança; seja no que diz respeito ao pensar poético desta em seu diálogo com as diversas mídias, tecnologias, linguagens artísticas e demais campos do conhecimento; seja no que diz respeito à Dança-Educação. Reitera, assim, seu compromisso com os contextos local, nacional e internacional, através da formação de pesquisadorxs e da produção de conhecimento e práticas que buscam a descentralização de saberes. Ainda, reafirma seu compromisso de interioriza e internacionalização das ações do programa, criando redes que atendam às demandas de seu entorno e que respeitem a natureza complexa do panorama de danças existentes na cidade do Rio de Janeiro, seu estado e sua inserção no cenário nacional e internacional.

*2º Trans-In-Corporados: textos completos // textos completos // full texts* reúne ensaios, artigos, resenhas e práticas contracoreográficas escritas por 54 autores de distintas regiões do Brasil e do mundo, tecendo uma rede de ideias sobre os Estudos de Dança e de Performance e refletindo sobre estes tempos de crise, desgoverno e voltas ultraconservadoras no Brasil e no mundo. Temas estes ainda mais essenciais diante de um período pandêmico e imprevisível como o nosso atual.

Desejamos uma potente reflexão e convidamos o leitor a adentrar a rede de ideias produzidas durante o evento e registrada neste livro e a descobri-las em novas reflexões, perguntas e ações em resposta às crises e rumo a um mundo mais diverso e menos desigual.

Rio de Janeiro, 11 de julho de 2020.

Lígia Tourinho e Maria Inês Galvão

Coordenadora e Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação  
em Dança da UFRJ  
Membros da Comissão Organizadora do *Trans-In-Corporados*

## ▪Español

Con la certidumbre de que las Artes tienen un papel crucial en la construcción de una sociedad sin desigualdades y que valore la diversidad y la pluralidad de nuestro planeta, traemos la publicación de las actas del 2º *Trans-In-Corporados: construyendo redes para la internacionalización de investigaciones sobre danza*, realizada en 2018. El evento también fue una de las primeras acciones para la creación del Programa de Postgrado en Danza, Master Académico en Danza, de la Universidad Federal de Río de Janeiro (PPGDan / UFRJ). Desde la fase gestacional de PPGDan, el Laboratório de Crítica (LabCrítica), a cargo de la edición de este libro, ha desempeñado un papel fundamental en la consolidación de nuestro programa, proponiendo acciones de internacionalización, como la creación de este evento internacional que se celebró en dos ediciones entre noviembre de 2017 y agosto de 2018.

*Trans-In-Corporados* surgió como una manera de promover y difundir la creación de PPGDan/ UFRJ, insertándolo en conversaciones con otros programas y en redes de investigación en el área en Brasil y en el extranjero. Con programación multilingüe (portugués, inglés y español), el evento estuvo constituido por conferencias, debates, presentación de trabajos, cursos/ residencias, publicaciones y experimentos artísticos realizados en el Museo de Arte de Río (MAR) y en la zona portuaria de la ciudad de Río de Janeiro. La segunda edición, registrada en esta publicación, tuvo lugar del 23 al 25 de agosto de 2018 y comienza desde la intersección entre los Estudios de Danza y los Estudios de Performance, cuestionando cómo ambos campos han respondido a estos tiempos de crisis, desgobierno y vueltas ultraconservadoras en Brasil, en el Sur Global y en todo el mundo. Al reunir a investigadorxs, artistas, activistas y estudiantes, el

2º Trans-In-Corporados nos invitó a pensar sobre la ética política de la respuesta y el derecho de respuesta en nuestras prácticas corporales, artísticas y académicas. Siguiendo el objetivo de formar redes, el comité científico del evento estuvo compuesto por investigadorxs-artistas de PPGDan/ UFRJ e invitadxs de varias universidades de Brasil (UFBA, UFC, UFU, UFSC, Unicamp y UNIRio) y del extranjero, como la Universidad de la República (UDELAR), de Uruguay, la State University of New York (SUNY), de los Estados Unidos, y Coventry University y University of Roehampton, ambas con sede en el Reino Unido. La co-curaduría de experimentos artísticos se llevó a cabo a través de la asociación entre LabCrítica y el Museo de Arte de Río. La edición fue apoyada por CAPES y en asociación con el Museo de Arte de Río (MAR), el Goethe-Institut y el Festival Panorama, y con la colaboración institucional del Centro Coreográfico de la Ciudad de Río de Janeiro y el Programa de Postgrado en Danza de la Universidad Federal de Bahía. El evento también estuvo asociado con la programación oficial de la red del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

En este año 2020, frente a la pandemia de Covid-19, las cuestiones planteadas por el evento se actualizan y se vuelven aún más pertinentes. El PPGDan/ UFRJ, segundo Master Académico en Brasil en el área y primero en el sureste del país, completa su segundo año de actividades. En diálogo y resonancia con las preocupaciones del *2º Trans-In-Corporados*, el programa persigue su objetivo de estimular la profundización artístico-académica y la formación de Maestrxs en Danza como académicxs críticxs interesadxs en investigaciones teórico-prácticas o teóricas, ya sea con respecto a las performances y performatividades de la danza, con respecto a su pensamiento poético en diálogo con los diversos medios, tecnologías, lenguajes artísticos y otros campos del conocimiento, o con respecto a la pedagogía de la danza. El programa reitera su compromiso con el contexto local, regional y nacional, con la formación de estudiantes y con la producción de un conocimiento descentralizado, internalizando e internacionalizando las acciones del programa, creando redes, respondiendo a las demandas de su entorno y respetando la naturaleza compleja del panorama de danza en la ciudad de Río de Janeiro, su estado y su inserción en la escena nacional e internacional.

*2º Trans-In-Corporados: textos completos // textos completos // full texts* reúne ensayos, artículos, reseñas y prácticas contracoreográficas escritas por 54 autorxs de diferentes regiones de Brasil y del mundo, tejiendo una red de ideas sobre Estudios de Danza y Estudios de Performance y reflexionando sobre estos tiempos de crisis, desgobiernos y giros ultraconservadores en Brasil y en todo el mundo. Estas preguntas son aún más esenciales ante la pandemia y los tiempos impredecibles que estamos viviendo ahora.

Deseamos una potente reflexión e invitamos a lxs lectorxs a ingresar a la red de ideas producidas durante el evento y registradas en este libro, desplegándolas en nuevas propuestas, preguntas y acciones que responden a las crisis e imaginan un mundo más diverso y menos desigual.

Río de Janeiro, 11 de julio de 2020.

Lígia Tourinho y Maria Inês Galvão

Coordinadora y Vicecoordinadora del Programa de Posgrado  
en Danza de la UFRJ  
Miembros del Comité Organizador de *Trans-In-Corporados*

## ▪English

**W**ith the firm conviction that the Arts have a crucial role in building a society without inequalities that values the diversity and plurality of our planet, we release the publication of the proceedings of the *2nd Trans-In-Corporados: Building Networks for International Dance Research*, an international seminar which took place in 2018. The event was also one of the first actions we developed towards the creation of the Graduate Program in Dance, Academic Master in Dance, at Federal University of Rio de Janeiro (PPGDan). Since the PPGDan gestational phase, Laboratório de Crítica (LabCrítica), which is in charge of the edition of this book, has played a fundamental role in the development of our program, proposing internationalization actions such as the creation of this event, which had two editions between November 2017 and August 2018.

*Trans-In-Corporados* arises as a way of promoting and disseminating the creation of PPGDan/ UFRJ, and inserting the program in the conversations other similar programs and research networks are currently having both in Brazil and abroad. With multilingual programming (Portuguese, English and Spanish), the event included lectures, debates, presentation of papers, courses/ residences, publications and presentation of artistic experiments carried out at the Rio Art Museum (MAR) and in the port area of the city of Rio de Janeiro. The second edition, presented in this publication, took place between August 23 and 25, 2018. It took as its starting point the crossings between Dance Studies and Performance Studies, by interrogating how both fields have responded to these times of crisis, desgoverno (misgovernment) and the ultra-conservative turns taking place in Brazil, the Global South and the world at large. Bringing scholars, artists, activists and students together, *Trans-In-Corporados* 2018 invites us

to think the ethics and politics of response and of the right to response with our corporal, artistic and academic practices. Following the aim of building networks, the scientific committee of the event was composed by researchers-artists from PPGDan/ UFRJ and guests from several universities in Brazil (UFBA, UFC, UFU, UFSC, Unicamp, and UNIRio) and abroad, such as the Universidad de la República (UDELAR), from Uruguay, the State University of New York (SUNY), from the United States, and Coventry University and University of Roehampton, both based in the United Kingdom. The co-curatorship of artistic experiments was carried out through the partnership between LabCrítica and the Rio Art Museum. It was funded by the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES) and developed in partnership with the Museum of Art of Rio (MAR), the Goethe-Institut and the Panorama Festival. The Dance Graduate Program at Federal University of Bahia and the Coreographic Center of Rio de Janeiro City are institutional collaborators of the event as well. *Tran-In-Corporados 2018* is also part of the calendar of events of the Hemispheric Institute of Performance and Politics' network.

In this year of 2020, in face of the Covid-19 pandemic, the issues raised by the event are updated and have become even more pertinent. The PPGDan/ UFRJ, the second Academic Master Degree in Dance in Brazil, and the first in the southeast region of the country, is completing its second year of activities. In dialogue and resonance with the concerns of the provocations that propelled the *2nd Trans-In-Corporados*, our objective has been to stimulate the artistic-academic research in Dance, and to train Masters students as researchers of theoretical-practical or theoretical investigations related to the performance and performativities of dance, the poetic thinking of dance—as it dialogues with various media, technologies, artistic languages and other fields of knowledge—and also with regard to Dance-Education issues. The Program reiterates its commitment to the local, regional and national context, through the training of students and the production of practices that aim at decentralizing knowledge. Furthermore, we are committed to responding to the demand for the expansive dissemination of the actions of the program (within Brazil and abroad), and to the creation of networks which meet, surround and respect the complex nature of the panorama of dance in Rio de Janeiro, its present state, and its insertion in the national and international scenes.

*2º Trans-In-Corporados: Textos Completos // Textos Completos // Full Texts* brings together essays, articles, reviews and counter-choreographic practices written by 54 authors from different regions of Brazil and the world, building a network of ideas about how Dance and Performance Studies reflect on these times of crisis, misgovernment and ultra-conservative turns in Brazil and around the world. These questions become more essential in the face of the pandemic and the unpredictable times we are now living.

We wish that a powerful reflection comes from these proceedings and invite the readers to enter the network of ideas produced during the event and recorded in this book. We hope this material can bring forth new reflections, questions and actions in response to this moment of crisis and towards a more diverse and less unequal world.

Rio de Janeiro, 11 July 2020.

Lígia Tourinho and Maria Inês Galvão

Coordinator and Vice-Coordinator of the Dance Graduate Program at UFRJ  
Members of the Trans-In-Corporados Organizing Committee

## Prefácio, prefacio, preface

**R**esponder a los tiempos which traverse our practices. To think, mobilize and critique las políticas de internacionalização con artistas, activistas and scholars. Cruzar las fronteras del language, la cultura and the territories. To exercise the networks, los tránsitos de los cuerpos, de las prácticas. Remodelá-las. Redistribute them. Y, igualmente, interrumpirlas cuando intensifican y fetichizan las performances perversas del capitalismo y de la violencia neocolonial. Again, interrupt them when they intensify and fetishize the perverse performances of capitalism and neocolonial violence. E outra, interrompê-las quando intensificam e fetichizam as performances perversas do capitalismo e da violência neocolonial. Hacer memoria. Building another brigade ... *t r a n s i n c o r p o r a r*... el esfuerzo de enlace entre línguas here is more than un oportuno juguete en el exergo de uma publicação. You will see! This is un entrenamiento relajado and very delayed (*I know it, and all the authors reunited here know it too*) para reencenar desde o músculo retorcido da letra e da gramática (*so many red lines en mi pantalla ahora*) os desajustes do time out of joint, and even, and at once, the radical hospitality que se deixará ecoar nas próximas páginas.

— *¡Ay marica! ¡Demasiado confuso! ¡Nadie lo va a cachar!*

...

— *Ok. Let's start it again. Em outro tom. A bit more helpful, I swear. A preface. Um prefácio. Uno prefacio más académico.*

Primeiro em português. Después en español. And then in English.

Sinto-me muito honrado em dar as boas-vindas a esta publicação tão esperada. Uma coleção de textos resultantes das ações do 2º *Trans-In-Corporados: Construindo Redes para a Internacionalização da Pesquisa em Dança*, seminário internacional correalizado pelo Laboratório de Crítica (LabCrítica) e pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ), em agosto de 2018, no Museu de Arte do Rio (MAR) e na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, que contou com a comissão organizadora formada por Lúcia Tourinho, Maria Inês Galvão e eu, Sérgio Andrade. O evento partiu do atravessamento entre os Estudos de Dança e de Performance, interrogando como ambos os campos estavam respondendo a estes tempos de crise, desgoverno e voltas ultraconservadoras no Brasil, no Sul Global e em todo o mundo. Via convocatória internacional online, provocamos:

*Como nossas práticas artísticas e acadêmicas produzem mundos através de contra-ataque, evitação, resistência, rebeldia, interpelação, formas de troca, de adesão e de solidariedade? Como responder às atuais crises globais e locais, às voltas ultraconservadoras, às políticas migratórias, aos “golpes legais” do Brasil, ao extermínio de minorias e de seus representantes, ao racismo, ao ódio de classe e à xenofobia? Sobre quais diagnósticos e propostas as diferentes perspectivas dos Estudos de Dança e de Performance têm se debruçado nas salas de aula, nos ensaios, nos experimentos artísticos e nas ruas no atual desgoverno das coisas? Quais coreopolíticas, atos de fala e formas de organização têm sido eficazes no agenciamento de proposições, mobilizações e afetos? Como dança, performance, discurso, luta e ação social têm se articulado como espaços de resistência e dissidência frente a “estes tempos” (espaços que não somente respondem à linguagem do poder reacionário, mas que a desativam)? Demorar-se na perplexidade da formulação “estes tempos” pode nos levar a gestos novos, alternativos e/ou radicais? [Como, Por que, Quando] as urgências da resposta política têm capturado os nossos esforços? Como estamos reunindo forças e nos organizando e como estamos pensando a ética dessa responsividade?*

Atentando a essas provocações, pesquisadorxs, artistas, ativistas e estudantes de várias regiões do Brasil e de outros 17 países (África do Sul, Alemanha, Argentina, Canadá, Chile, Colômbia, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Guatemala, Irlanda, México, Porto Rico, Portugal, Reino Unido e Uruguai) ativaram 6 palestras e 3 debates gerais (propostos pela comissão organizadora), 64 comunicações em painéis (apresentações

orais com ou sem ilustrações performáticas e/ou vídeos via seleção de inscritos) e sessões *open space* (espaços de diálogos entre pesquisas também formados por propostas selecionadas por chamada on-line, porém com dinâmicas de apresentação mais livres, definidas pelo próprio grupo) e 25 experimentos artísticos (performances e intervenções via seleção de inscritos), que ocuparam salas e galerias do MAR e as ruas da região portuária da cidade, de 23 a 25 de agosto de 2018. A programação trilingue completa do evento pode ser acessada em [www.labcritica.com.br/trans-in-corporados2018](http://www.labcritica.com.br/trans-in-corporados2018). Porém, permitam-me aqui abusar um pouco do efeito de repetição que todo prefácio deixa anunciar.

A rota de discussões sugerida pela comissão organizadora foi estruturada a partir dos temas e convidadxs: *i. Estado, violência e gênero* – mesa de abertura com palestras de Bernat Tort (Universidade de Porto Rico/Porto Rico) e Regina José Galindo (artista da Guatemala); *ii. Performance, diáspora e videodocumentário* – com exibição dos vídeos *NoirBLUE*, *les déplacements d'une danse*, de Ana Pi (artista brasileira radicada em Paris/França), e *Performance Afro*, de Zeca Ligiero (Unirio/Brasil), seguida de debate com xs realizadorxs; *iii. Formação em dança na América Latina: perspectivas e resistências* – debate com provocações trazidas por Isabel Marques (Instituto Caleidos/Brasil), Antrifo Sanches Ribeiro (UFBA/Brasil), Lucía Naser (Udelar/Uruguai) e Lilliam Chacón (Facultad de Arte Danzario/Cuba); *iv. Somática, hospitalidade e micropolítica* – com palestras de Emma Meehan (Coventry University/Reino Unido) e de Regina Miranda (LIMS/EUA); *v. Articulando redes entre artistas, pesquisadorxs e ativistas* – debate entre Marcial Godoy-Anatívia (Instituto Hemisférico de Performance e Política), Eugenio Chavez (Festival Havana Vieja/Cuba) e eu, Sérgio Andrade (Trans-In-Corporados/Brasil); e *vi. Democracia em chamás* – mesa de encerramento com palestras de Susanne Foellmer (Coventry University/Reino Unido) e de Charles Feitosa (Unirio/Brasil). As palestras e debates foram realizadas no auditório central do MAR, com tradução simultânea para português, espanhol e inglês a cada apresentação, sempre reservando algum tempo para interações com a audiência.

Já as 64 comunicações propostas pelos inscritos via convocatória estiveram alinhadas a três eixos de debate: *i. Performance e performatividades da dança*; *ii. Corpoativismo, lutas sociais e interfaces*; e *iii. Pedagogias contemporâneas*. Desses eixos, desdobramos outros dezessete subtemas transversais em painéis e sessões *open space*, organizados ao longo dos três dias de programação: *Ocupação, resistência e o direito à cidade*; *Políticas do sensível: práticas somáticas e intervenção urbana*; *Fissuras dos espaços de representação*; *Alteridades do/no corpo*; *Transgressão, imagem e corpo*; *Experimentos do corpo na cidade*; *Composições marginais na cena contemporânea*; *Somática e pedagogias da diferença*; *História e Dança no Rio de Janeiro: reflexões sobre*

(r)existir no tempo; *Performatividades de combate*; *Textualidades e atos de fala*; *Anarquismo, terrorismo poético e circuitos de afeto*; *Pedagogias do corpo e formação universitária*; *Corpo, dança e feminismo*; *Corpo político e minorias*; *Corpo, performance e cidade*; *Composições e metodologias em processo*. Trabalhando em diferentes salas da Escola do Olhar, do MAR, cada tema congregou de três (painéis) a cinco (sessões *open space*) pesquisadorxs, reservando sempre espaço para o diálogo com mediadorxs e público visitante do museu.

Em outra frente, também expandindo os diálogos com as provocações da convocatória, o LabCrítica ainda ofereceu o curso/residência *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription* (60h), junto com a rede do Instituto Hemisférico de Performance e Política, sediado na Universidade de Nova York — parceria que oportunizou que a extensa carga horária da atividade pudesse ser aproveitada como créditos curriculares para estudantes de pós-graduação de instituições conveniadas à rede. O curso/residência foi também ministrado no entrelínguas, o português e o inglês, por Lidia Larangeira e eu, contando ainda com a participação dxs artistas convidadxs Julian Blaue (Alemanha/Noruega) e Mariana Lemos (Brasil/Portugal). A partir de convocatória lançada pela rede, foram selecionadxs 10 artistas e estudantes de Dança e de Performance interessadxs em práticas contracoreográficas em relação aos processos de mercantilização da vida que orientam corpos, relações sociais e de troca, os espaços e as políticas da cidade. De 06 a 25 de agosto, em três semanas de intenso convívio diário, o grupo se dedicou a leituras, produção de cartografias, análises de performances e exercícios de dança e de corpo-escrita divididos em quatro módulos intensivos: *I – Choreographies of Neoliberalism and Rebellion* [Coreografias do Neoliberalismo e Rebeldia], *II – Body, Writing, and Gentrification* [Corpo, Escritura e Gentrificação], *III – Performance Laboratories* [Laboratórios de Performance], e *IV – Weaving Trans-In-Corporated Networks* [Tecendo Redes Trans-In-Corporadas], neste último, quando os participantes imergiram na programação do *2º Trans-In-Corporados*. A discussão acerca das disputas econômicas, históricas e geopolíticas na região, traços tão incorporados no projeto urbano “Porto Maravilha” — do qual, inclusive, resultaram a construção do MAR e a gentrificação da Praça Mauá e de toda a região do Cais do Valongo —, funcionou como um aquecimento dos diálogos críticos e situados que seriam intensificados no evento, encerrando o ciclo de 23 a 25 de agosto de 2018.

Dado o ambiente multilíngue de todo o projeto, ilhas solidárias de tradução se formaram em todos os espaços da programação. Uma práxis de transincorporação ao longo de todo o evento: remodelar o tom da voz, alternar palavras e gestos, instaurar outro ritmo coletivo... exercitar a mudança radical que se quer viver no mundo, desde os buracos da língua

e da escuta. Tentar e, se errar, (talvez) rir e perguntar-se do intraduzível. Tentar novamente... saudar e agradecer.

Juntando todas as atividades, tivemos três semanas de intensa programação, arriscando o verbo entre o português, o espanhol, o inglês e tantas outras matizes de portunhol, espanglish e portunglish. Contabilizamos 816 pessoas, entre propositors e público, registradas ao longo das diversas atividades de nossa programação. O que se chama de resultados do 2º *Trans-In-Corporados*, materializados bibliograficamente aqui, é portanto uma tecelagem memorial advinda da emergência de práticas, discussões e análises transfronteiriças e colaborativas. Enlaça e confronta linguagens, abordagens, contextos e epistemes que mobilizam lutas, conflitos, poéticas e solidariedades hemisféricas. O efeito de babelidade ocasionado nesses encontros poderá ser conferido nas seções multilíngues a seguir, organizadas em mídias e formatos diversos.

Na seção **Da midiateca: imagens do 2º *Trans-In-Corporados***, da Midiateca LabCrítica, organizamos um catálogo com os links para fotos e vídeos que registram a vasta programação do evento. Especialmente, nessa seção podemos conferir na íntegra as palestras e debates gerais que mobilizaram as discussões do seminário, bem como excertos das performances e intervenções artísticas apresentadas na programação. As demais seções são formadas por textos de autorxs que atenderam a uma segunda convocatória interna destinada aos participantes do 2º *Trans-In-Corporados* e, após o evento, reelaboraram suas apresentações respondendo aos debates emergidos pelo encontro. [Tais seções foram escritas apenas em um idioma, de acordo com a preferência de comunicação dos autorxs]. Em **Ensaio**s, encontramos textos dos palestrantes convidadas da programação. Já na seção **Artigos**, reunimos textos das comunicações orais apresentadas nos dezessete painéis e sessões *open space*. Em **Resenhas**, lemos os textos escritos por artistas da programação que refletiram criticamente sobre sua ação transincorporada no MAR e na região portuária do Rio. E, finalmente, em **Práticas contracoreográficas**, congregamos os exercícios contracoreográficos de participantes do curso *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription*, como ensaios, poemas, vídeos, fotos, cartografias e página web.

Os materiais apresentados a seguir foram, portanto, produzidos até os primeiros meses do ano de 2019. Entre a realização das ações do 2º *Trans-In-Corporados*, a elaboração dos materiais desta publicação e o seu lançamento, as provocações lançadas por essa iniciativa deram saltos e giros que certamente reposicionam nossas pressuposições iniciais. A cadência continua: a ascensão de desgovernos e autocracias nas Américas e suas políticas racistas, classistas, sexistas e anti-i-e-migração; energização do extrativismo, da estratificação social e da austeridade, como também re-

organização e remodelamento das lutas, das paixões, dos fôlegos, furor e sufocamento, antes e depois da pandemia de Covid-19, seguem em marcha. *Como os Estudos de Dança e de Performance podem responder tantas urgências que não param de nos atravessar?* Eis algumas pistas lançadas a seguir, que não encerram conjecturas, mas, sim, nos convidam ao porvir de novos debates. Nunca foi tão necessário revisitar estes materiais, remetê-los a novos gestos, suscitar novos encontros.

É verdade. Demoramos para finalizar esta publicação... e que bom que não desistimos dela. Os materiais aqui publicados são de grande riqueza para os Estudos de Dança e de Performance, que, mesmo aparentemente chegando um pouco atrasados, reservam o frescor do desajuste de tempos que insistem em persistir. Estou feliz em convidá-ix a nos seguir nas próximas seções!

\*

A idealização, a organização e a execução do *2º Trans-In-Corporados: Construindo Redes para a Internacionalização da Pesquisa em Dança*, bem como dessa pujante memória aqui organizada em livro, são fruto do trabalho extraordinário e cooperativo de muitas pessoas e instituições. Com alegria, quero encerrar este prefácio registrando especiais agradecimentos ao bravo coletivo que nos trouxe até aqui. Alguns nomes aparecerão repetidos... preferi mantê-los assim para ressaltar a múltipla atuação de suas assinaturas neste projeto.

Primeiramente, agradeço muitíssimo às minhas queridas amigas e colegas de trabalho Lígia Tourinho e Maria Inês Galvão, coordenadora e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ), artistas-pesquisadoras do Laboratório de Crítica (LabCrítica) e parceiras da comissão organizadora da primeira e da segunda edição do *Trans-In-Corporados*. Grato pela empreitada coletiva, por sonhar, reelaborar e dançar juntos. Grato por acreditar e dar a mão, pela paciência e pela solidariedade em tantos risos, dores, afagos e afetos. Sem vocês, nada disto seria possível.

Axs autorxs de todo o conteúdo publicado neste tomo pela generosa contribuição e engajamento no projeto. Também, a todxs xs outrxs artistas, ativistas, pesquisadorxs, estudantes e público que participaram das atividades da segunda edição do *Trans-In-Corporados*. Grato pelo trabalho coletivo, pelo crédito e pela confiança. Brindemos ao destacado resultado aqui congegado.

Grato a todas as instituições apoiadoras do evento e desta publicação: a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que, através do Programa de Apoio a Eventos no País (Paep), em 2018,

proveu os recursos majoritários para a execução do evento e que, em 2020, ainda retornou com um segundo apoio indireto — via Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap), destinado à manutenção do PPGDan/UFRJ —, garantindo recursos adicionais para finalização desta publicação; a nossos parceiros de programação, Museu de Arte do Rio, Goethe-Institut e Festival Panorama; aos colaboradores institucionais, o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e o Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia; a toda a rede associada do Instituto Hemisférico de Performance e Política; e, especialmente, à UFRJ, essa grande e resistente universidade pública, casa do LabCrítica e do PPGDan, na qual todo o projeto pôde ser gestado e dali emergir. Por extensão, agradeço carinhosamente aos companheirxs artistas e pesquisadorxs do LabCrítica e a todo o colegiado do PPGDan/UFRJ, que atuaram nas atividades técnico-científicas do *2º Trans-In-Corporados*. Também, às diretoras da Escola de Educação Física e Desportos, gestão 2016–2020, Katya Gualter e Ângela Brêtas, que sempre apoiaram e torceram muito por todo este projeto.

Aos colegas que compuseram o comitê científico internacional: Prof. Dr. César Barros, da State University of New York (Estados Unidos); Profa. Dra. Cristina Fernandes Rosa, da University of Roehampton (Reino Unido); Profa. Dra. Daniela Amoroso, da Universidade Federal da Bahia (Brasil); Profa. Dra. Daniella Aguiar, da Universidade Federal de Uberlândia (Brasil); Prof. Dr. Fábio Salvatti, da Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil); Profa. Dra. Gilsamara Moura, da Universidade Federal da Bahia (Brasil); Dra. Hetty Blades, do Centre for Dance Research (C-DaRE), da Coventry University (Reino Unido); Profa. Dra. Joana Ribeiro, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil); Profa. Dra. Lenira Peral Rengel, da Universidade Federal da Bahia (Brasil); Profa. Dra. Lígia Tourinho, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil); Profa. Dra. Lucía Naser, da Universidad de la República (Uruguai); Profa. Dra. Maria Inês Galvão, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil); Prof. Dr. Renato Ferracini, da Universidade Estadual de Campinas (Brasil); Profa. Dra. Thereza Rocha, da Universidade Federal do Ceará (Brasil); e Prof. Dr. Zeca Ligiero, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil).

Também, muito obrigado aos colegas com quem trabalhei na curadoria artística do *2º Trans-In-Corporados*: Felipe Ribeiro, Janaína Melo, Julia Baker, Maria Alice Poppe e Lígia Tourinho. Muito obrigado pelos brilhantes e cooperativos pensamentos e esforços.

A Lidia Larangeira, amiga de muitas danças e colega da UFRJ, com quem organizei o alegre e instigante curso/residência *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription*, bem como aos artistas convidados que se juntaram à organização dessa atividade, Julian Blau e

Mariana Lemos. Obrigado também a todxs xs artistas selecionadxs que se engajaram nessa prática.

Calorosamente, agradeço aos coordenadores de produção do *2º Trans-In-Corporados*, Bruno Parisotto (coordenador de produção artística) e Silvia Chalub (coordenadora de produção de evento), e à equipe de monitorxs, estudantes dos cursos de graduação de Dança e de Direção Teatral da UFRJ: Ana Cláudia Mello, Beatriz Pizarro, Camila Cortellini, Dandara Ferreira, Eleonora Artysenk, Erivan Borges, Fabiana Amaral, Filipe Nanttel Nascentes, Giulia Fiorani, Gustavo Guedes, Jefferson Santos Costa, Jéssica Louzada, Luana Garcia, Luana Vidinha, Lucas Fonseca, Mariana Nomenclini, Natália Silva, Raquel Oliveira, Rayan Pires, Thábata Ribeiro, Wesley Calcanho e Yuri Dias. Outra vez, à querida amiga Maria Inês Galvão, que radiosamente coordenou esta última ávida equipe.

Agradeço à equipe de profissionais de comunicação e mídia do evento: Iara Sales (identidade visual e designer gráfico) e Késsia Souza (assistente de designer gráfico), Laura Días Galán (fotógrafa) e María Paula Rodriguez (assistente de fotografia), Tonlin Cheng (videomaker – câmera 1) e Luiz Guilherme Guerreiro (videomaker – câmera 2). Graças ao trabalho de vocês, o *Trans-In-Corporados* é também marcado por belas e potentes imagens que vibram em nossa memória.

Finalmente, um especial agradecimento a toda equipe do árduo trabalho de editoração e finalização desta belíssima publicação: xs revisorxs Antonio Lamenha (elementos pré-textuais), Edja Camila e Silvia Chalub (elementos textuais). Também, a César Barros, grande amigo sempre muito presente na vida do *Trans-In-Corporados*, que especialmente revisou a tradução dos elementos pré-textuais deste livro e todos os textos de comunicação trilingües da convocatória, da programação impressa e do website, bem como colaborou criticamente com a concepção de parte da programação do evento. Ainda, e muito destacadamente, à grande amiga Iara Sales, que não somente diagramou visualmente o vasto material deste livro, como também sempre esteve aliada a outras diversas atividades do LabCrítica — ora como designer, ora como artista-pesquisadora — e a tantas outras danças e projetos que desenvolvi ao longo dos últimos 15 anos. Grato demais a ti, *Iá*, minha queridíssima, por materializar cada linha, espaçamento, margens, grafismos, cores e frescores desta obra.

*Gracias a todxs, thank you all*, muito obrigado a todxs!

Boa leitura!

Salvador, 10 de julho de 2020.

Sérgio Pereira Andrade

Presidente da Comissão Organizadora do Trans-In-Corporados  
Coordenador do Laboratório de Crítica / UFRJ

**D**oy la bienvenida a esta publicación tan esperada. Una colección de textos resultantes de las acciones del 2º *Trans-In-Corporados: Construyendo Redes para la Internacionalización de la Investigación sobre Danza*, un seminario internacional organizado conjuntamente por el Laboratorio de Crítica (LabCrítica) y el Programa de Post-Grado de Danza de la Universidad Federal de Río de Janeiro (PPG-Dan/ UFRJ), realizado en agosto de 2018, en el Museo de Arte de Río (MAR) y en la región portuaria de la ciudad de Río de Janeiro, cuyo comité organizador estuvo formado por Lúgia Tourinho, Maria Inês Galvão y yo, Sérgio Andrade. El evento comenzó desde el cruce entre los Estudios de Danza y de Performance, preguntando cómo ambos campos respondían a estos tiempos de crisis, desgobierno y giros ultraconservadores en Brasil, en el Sur Global y en todo el mundo. Nuestra provocación la hicimos a través de una llamada internacional por las redes:

*¿Cómo es que nuestras prácticas artísticas y académicas producen mundos a través del contra-ataque, la evitación/sustracción, la rebeldía, la interpelación, las formas de intercambio, de adhesión y de solidaridad? Cómo responder a las actuales crisis globales y locales, a los giros ultraconservadores, a las políticas migratorias, a los “golpes legales” en Brasil, al exterminio de minorías y de sus representantes, al racismo, al odio de clase y a la xenofobia? ¿Qué diagnósticos y propuestas las diferentes perspectivas de los estudios de danza y los estudios de performance han abordado en las salas de clase, ensayos, experimentos artísticos y en las calles en el actual desgobierno de las cosas? ¿Cómo nuestros procesos de creación artística han incorporado las cuestiones ético-políticas actuales? ¿Qué coreopolíticas, actos de habla y formas de organización han sido eficaces en el agenciamiento de proposiciones, movilizaciones y afectos? ¿Cómo es que la danza, la performance, el discurso, la lucha y acción sociales se han articulado como espacios de resistencia y disidencia ante “estos tiempos”; espacios que no solo responden al lenguaje del poder reaccionario, sino que lo desactivan? ¿Detenerse en la perplejidad de la formulación de “estos tiempos” puede llevarnos a gestos nuevos, alternativos y/o radicales? ¿Cómo [Por qué/Cuándo] las urgencias de la respuesta política han capturado nuestros esfuerzos? ¿Cómo estamos reuniendo fuerzas y organizándonos, y como estamos pensando la ética de esta responsabilidad?*

Atentos a estas provocaciones, investigadores, artistas, activistas y estudiantes de varias regiones de Brasil y otros 17 países (Alemania, Argentina,

Canadá, Chile, Colombia, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Irlanda, México, Puerto Rico, Portugal, Reino Unido, Sudáfrica y Uruguay) activaron 6 conferencias y 3 debates generales (con temáticas propuestos por el comité organizador), 64 paneles de comunicaciones (presentaciones orales con o sin ilustraciones de performance y / o videos seleccionados a través de la convocatoria online) y sesiones *open space* (espacios de diálogos también formados por propuestas seleccionadas por convocatoria online, pero con dinámicas de presentaciones más libres, definidas por el propio grupo) y 25 experimentos artísticos (actuaciones e intervenciones a través de la selección de suscriptores), que ocuparon salas y galerías del Museo de Arte de Río (MAR) y las calles de la región portuaria de la ciudad, del 23 al 25 de agosto de ese año. Se puede acceder al programa trilingüe completo del evento en [www.labcritica.com.br/trans-in-corporados2018](http://www.labcritica.com.br/trans-in-corporados2018). Sin embargo, permítanme abusar un poco del efecto de repetición que todo prefacio permite.

La ruta de discusiones sugeridas por el comité organizador fue estructurada en base a los temas y lxs invitadxs: *i. Estado, violencia y género* — mesa de apertura con conferencias de Bernat Tort (Universidad de Puerto Rico / Puerto Rico) y Regina José Galindo (poeta y artista de performance Guatemalteca); *ii. Performance, diáspora y video documental* — con la exhibición de los videos *NoirBLUE, les déplacements d'une danse*, de Ana Pi (artista brasileña residente en París / Francia), y *Performance Afro*, de Zeca Ligiero (UNIRIO / Brasil), seguido de un debate con lxs directorxs; *iii. Educación en Danza en América Latina: perspectivas y resistencia* — debate con provocaciones de Isabel Marques (Instituto Caleidos / Brasil), Antrifo Sanches Ribeiro (UFBA / Brasil), Lucía Naser (Udelar / Uruguay) y Lilliam Chacón (Facultad de Arte Danzario / Cuba); *iv. Somática, hospitalidad y micropolítica* — con conferencias de Emma Meehan (Universidad de Coventry / Reino Unido) y Regina Miranda (LIMS / EE. UU.); *v. Articulando redes entre artistas, investigadores y activistas* — debate entre Marcial Godoy-Anatívia (Instituto Hemisférico de Performance y Políticas), Eugenio Chávez (Festival de La Habana Vieja / Cuba) y yo, Sérgio Andrade (Tran-In-Corporados / Brasil); y *vi. Democracia en llamas* — mesa de clausura con conferencias de Susanne Foellmer (Universidad de Coventry / Reino Unido) y Charles Feitosa (UNIRIO / Brasil). Las conferencias y debates se llevaron a cabo en el auditorio central del Museo de Arte de Río, con traducción simultánea a los tres idiomas en cada presentación, con espacio para preguntas venidas de la audiencia.

Las 64 ponencias propuestas por lxs seleccionadxs a través de la convocatoria se alinearon en tres ejes de debate: *i. Performance y performatividades de la danza; ii. Corpoartivismo, luchas sociales y interfaces; y iii. Pedagogías contemporáneas*. A partir de estos ejes, desarrollamos otros diecisiete subtemas transversales organizados en paneles y sesio-

nes de *open space*, organizados durante los tres días de programación: Ocupación, resistencia y el derecho a la ciudad; Políticas de lo sensible: prácticas somáticas e intervención urbana; Fisuras de los espacios de representación; Alteridades de/en el cuerpo; Experimentos del cuerpo en la ciudad; Transgresión, imagen y cuerpo; Composiciones marginales en la escena contemporánea; Somática y pedagogías de la diferencia; Historia y Danza en Rio de Janeiro: reflexiones sobre (r)existir en el tiempo; Performatividades de Combate; Textualidades y actos de habla; Anarquía, terrorismo poético y circuitos de afecto; Pedagogías del cuerpo y la formación universitaria; Cuerpo político y minorías; Cuerpo, performance y ciudad; Composiciones y metodologías en proceso. Trabajando en diferentes salas de la Escola do Olhar, de Museo de Arte de Río, cada tema reunió de tres (paneles) a cinco (sesiones de *open space*) investigadorxs, siempre reservando espacio para el diálogo con lxs moderadorxs y el público visitante del museo.

En otro frente, ampliando los diálogos con las provocaciones de la convocatoria, LabCrítica también ofreció el curso/residencia *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription* (60h), en colaboración con la red del Instituto Hemisférico de Performance y Política (Hemi), que tiene su sede en la Universidad de Nueva York – esta asociación con Hemi hizo posible que la extensa carga de la actividad pudiera ser utilizada como créditos curriculares para estudiantes de posgrado de instituciones afiliadas a la red. El curso/residencia fue ofrecido en una mezcla de portugués e inglés, por Lidia Larangeira y por mí, con la participación de lxs artistas invitadxs, Julian Blaue (Alemania / Noruega) y Mariana Lemos (Brasil / Portugal). De una convocatoria lanzada por la red, se seleccionaron 10 artistas y estudiantes de danza y performance interesadxs en las prácticas contracoreográficas en relación a los procesos de capitalización de la vida que guían los cuerpos, las relaciones sociales y de intercambio, los espacios y las políticas en la ciudad. Del 6 al 25 de agosto, en tres semanas de intensa interacción diaria, el grupo se dedicó a discutir lecturas, a la producción de cartografías, al análisis de performances y a ejercicios de danza y de cuerpo-escritura divididos en cuatro módulos intensivos: I – Coreografías del neoliberalismo y la rebelión, II – Cuerpo, escritura y gentrificación, III – Laboratorios de performance y IV – Tejiendo redes en *Trans-In-Corporación*. Fue en este último módulo en el que lxs participantes se sumergieron en la programación del 2º *Trans-In-Corporados*. La discusión sobre las disputas económicas, históricas y geopolíticas en la región tan notablemente incorporadas en el proyecto urbano “Porto Maravilha”, que incluso resultaron en la construcción de MAR y la gentrificación de Praça Mauá y toda la región de Cais do Valongo – operó como un calentamiento de diálogos críticos y situados que se intensificarían en el evento, terminando el ciclo del 23 al 25 de agosto de 2018.

Dado el ambiente multilingüe del proyecto, en todas las actividades fue incentivada la formación de islas solidarias de traducción. Una praxis de transincorporación a lo largo de todo el programa: recalibrar el tono de voz, alternar palabras y gestos, establecer un ritmo colectivo... ejercitar el cambio radical que queremos vivir en el mundo desde las experiencias de la lengua y de la escucha. Intentar y sí, errar, (tal vez) reírse y preguntarse sobre lo intraducible. Intentarlo otra vez... saludar y agradecer.

Considerando todas estas actividades, tuvimos tres semanas de intensa programación, arriesgando nuestras hablas entre portugués, español, inglés y muchos otros matices de portunhol, espanglish y portunglish. Contamos con 816 personas, incluidxs lxs participantes activxs y el público, registradxs a lo largo de las diversas actividades de nuestro programa. Lo que estamos llamando “resultados” del *2º Trans-In-Corporados*, materializados bibliográficamente aquí, es, por lo tanto, un tejido memorial que surge desde prácticas, debates y análisis transfronterizos y colaborativos. Vincula y confronta lenguajes, enfoques, contextos y epistemes que movilizan luchas, conflictos, poéticas y solidaridades hemisféricas. Los efectos de babelidad de estas reuniones se pueden ver en las siguientes secciones multilingües, organizadas en diferentes medios y formatos.

En la sección **De la mediateca: imágenes del 2º Trans-In-Corporados**, de la Mediateca LabCrítica, organizamos un catálogo con hiperlinks para fotos y videos que registran el vasto programa del evento. Especialmente, en esta sección podemos asistir en su totalidad a las conferencias y debates generales que movilizaron las discusiones del seminario, así como también a extractos de las performances e intervenciones artísticas presentadas en el programa. Las secciones siguientes están conformadas por textos de autorxs que respondieron a una segunda convocatoria interna para lxs participantes de la *2º Trans-In-Corporados*. Lxs participantes reelaboraron sus presentaciones en textos expandidos respondiendo a los debates que surgieron a partir del encuentro. [Dichas secciones fueron escritas en un solo idioma, de acuerdo con la preferencia de comunicación de lxs autorxs]. Por lo tanto, en **Ensayos**, encontramos los textos de lxs oradores que participaron en conferencias y debates. En la sección **Artículos**, hemos reunido textos de las ponencias presentadas en los diecisiete paneles y sesiones de *open space*. En **Reseñas** leemos los textos de tres artistas que presentaron obras en la programación, donde reflexionan críticamente sobre su acción transincorporada en MAR y en la región portuaria de Río. Y, finalmente, en **Prácticas contracoreográficas**, reunimos los ejercicios contracoreográficos de lxs participantes del curso/ residencia *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription*, presentados como ensayos, poemas, videos, fotos, cartografías y páginas web.

Los materiales presentados a continuación fueron producidos hasta los primeros meses del año 2019. Entre la finalización de las acciones del 2º *Trans-In-Corporados*, la preparación de estos materiales y el lanzamiento de esta publicación, las provocaciones lanzadas por esta iniciativa dieron saltos y vueltas que ciertamente repositionan nuestros supuestos iniciales. Y el ritmo continúa: el agrandamiento del desgobierno y la autocracia en las Américas y sus políticas racistas, clasistas, sexistas y contra lxs poblaciones in-e-migrantes; la energización del extractivismo, la estratificación social y la austeridad, así como la reorganización y remodelación de las luchas, las pasiones, los alientos, la furia y la asfixia, antes y después de la pandemia de Covid-19... ¿Cómo pueden responder los Estudios de Danza y Performance a las tantas urgencias que nos siguen cruzando? A continuación lanzamos algunas pistas, que no pretenden cerrar conjeturas, sino que quieren invitar el por-venir de nuevos debates. Nunca ha sido más necesario volver a visitar estos materiales, referirlos a nuevos gestos, provocar nuevos encuentros en la futuridad.

Es verdad. Nos llevó un tiempo terminar este libro... y es bueno que no nos hayamos dado por vencidos. Son materiales de gran riqueza para nuestro campo, y que, aunque vengan con retraso, reservan la frescura del desajuste de los tiempos que insisten en persistir. Me entusiasma invitarlxs a seguirnos en las próximas secciones.

\*

La idealización, la organización y la ejecución del 2º *Trans-In-Corporados: Construyendo Redes para la Internacionalización de la Investigación sobre Danza*, así como también de la poderosa memoria organizada en este libro es el resultado del trabajo extraordinario y cooperativo de muchas personas e instituciones. Con alegría, me gustaría expresar un agradecimiento especial al aguerrido colectivo que nos trajo aquí. Algunos nombres aparecerán en varias ocasiones ... he preferido mantenerlos de esa manera para destacar la actuación múltiple de sus firmas en este proyecto.

Primero, agradezco a mis queridas amigas y compañeras de trabajo Lígia Tourinho y Maria Inês Galvão, coordinadora y vicecoordinadora del Programa de Postgrado en Danza de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (PPGDan / UFRJ), artistas-investigadores de LabCrítica y socias del comité organizador de la primera y segunda edición de *Trans-In-Corporados*. Gratitud por el esfuerzo colectivo, por soñar, reelaborar y bailar juntxs. Agradecido por creer y ayudar, por sus paciencia y solidaridad. Sin ustedes, nada de esto sería posible.

Quiero agradecer a lxs autorxs de los contenidos de esta publicación por la generosa contribución y compromiso en este proyecto y extender mi

gratitud a todxs lxs demás artistas, activistas, investigadorxs, estudiantes y el público que participaron en las actividades de la segunda edición de *Trans-In-Corporados*. Agradecido por el trabajo colectivo, el crédito y la confianza. Un brindis al excelente resultado aquí reunido.

Gratitud a todas las instituciones que apoyaron el evento y esta publicación: a la CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior [Coordinación para la Mejora del Personal de Educación Superior], que a través del Programa de Apoyo a Eventos en el País (PAEP), en 2018, proporcionó los recursos mayoritarios para la ejecución del evento y que, en 2020, regresó con un segundo apoyo indirecto, a través del Programa de Apoyo para Postgraduados (PROAP), destinado a mantener el PPGDan/ UFRJ, asegurando recursos adicionales para completar esta publicación; a nuestros socios de programación, Museo de Arte de Rio (MAR), Goethe-Institut y Festival Panorama; a los colaboradores institucionales, Centro Coreográfico de Rio de Janeiro y el Programa de Postgrado en Danza de la Universidad Federal de Bahía; a toda la red asociada del Instituto Hemisférico de Performance y Política; y especialmente, a la UFRJ, esta grande y resistente universidad pública, sede de LabCrítica y de PPGDan, espacio en el cual pudo emerger y se pudo gestionar todo este proyecto. Por extensión, agradezco a lxs compañerxs artistas, profesorxs y investigadores miembros de LabCrítica y todxs lxs profesorxs miembros de PPGDan/ UFRJ, quienes tomaron parte activa en las actividades técnico-científicas del evento. Además, a los directores de la Escuela de Educación Física y Deportes, Katya Gualter y Ângela Brêtas (gestión 2016–2020), quienes siempre han apoyado mucho este proyecto.

A lxs colegas que formaron el comité científico internacional: Prof. Dr. César Barros, de la State University of New York (Estados Unidos); Profa. Dra. Cristina Fernandes Rosa, de la University of Roehampton (Reino Unido); Profa. Dra. Daniela Amoroso, de la Universidade Federal da Bahia (Brasil); Profa. Dra. Daniella Aguiar, de la Universidade Federal de Uberlândia (Brasil); Prof. Dr. Fábio Salvatti, de la Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil); Profa. Dra. Gilsamara Moura, de la Universidade Federal da Bahia (Brasil); Dra. Hetty Blades, del Centre for Dance Research (C-DaRE), de Coventry University (Reino Unido); Profa. Dra. Joana Ribeiro, de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil); Profa. Dra. Lenira Peral Rengel, de la Universidade Federal da Bahia (Brasil); Profa. Dra. Lúcia Naser, da Universidad de la República (Uruguay); Profa. Dra. Maria Inês Galvão, de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil); Prof. Dr. Renato Ferracini, de la Universidade de Campinas (Brasil); Profa. Dra. Theresza Rocha, de la Universidade Federal do Ceará (Brasil) y Prof. Dr. Zeca Ligiero, de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil).

También, a lxs colegas con quienes trabajé en la curaduría artística del *2º Trans-In-Corporados*: Felipe Ribeiro, Janaína Melo, Julia Baker, Maria Alice Poppe y Lígia Tourinho (esta última ya mencionada anteriormente, pero aquí vuelvo a citarla para resaltar su brillante actuación múltiple en este proyecto).

A Lidia Larangeira, una amiga de muchos bailes y colega de la UFRJ, con quien organicé el alegre y provocativo curso/ residencia *Performance for Counter-Coreography y Situated Inscription*, así como a lxs artistas invitadxs que se unieron a la organización de esta actividad, Julian Blaue y Mariana Lemos. Gracias también a todos lxs artistas seleccionadxs que participaron en esta práctica.

Agradezco cálidamente a lxs coordinadorxs de producción, Bruno Parissotto (producción artística), Silvia Chalub (producción de eventos) y Joyce Pedroso (asistente de producción); al equipo de monitorxs, estudiantes de los cursos de pregrado de Danza y Dirección Teatral en la UFRJ: Ana Cláudia Mello, Beatriz Pizarro, Camila Cortellini, Dandara Ferreira, Eleonora Artysenk, Erivan Borges, Fabiana Amaral, Filipe Nanttel Nascentes, Giulia Fiorani, Gustavo Guedes, Jefferson Santos Costa, Jéssica Louzada, Luana García, Luana Vidinha, Lucas Fonseca, Mariana Nomelini, Natália Silva, Raquel Oliveira, Rayan Pires, Thábata Ribeiro, Wesley Calcanho y Yuri Dias. Y, nuevamente, a la querida Maria Inês Galvão, quien coordinó radiantemente este último ávido equipo.

Agradezco al equipo de profesionales de comunicación y medios del evento: Iara Sales (identidad visual y diseñadora gráfica) y Késsia Souza (asistente de diseñadora gráfica), Laura Días Galan (fotógrafa) y María Paula Rodríguez (asistente de fotografía), Tonlin Cheng (video - cámara 1) y Luiz Guilherme Guerreiro (video - cámara 2). Gracias a su trabajo, *Trans-In-Corporados* también está marcado por bellas y poderosas imágenes que seguirán vibrando en nuestra memoria.

Finalmente, un agradecimiento especial a todo el equipo por el arduo trabajo de edición y finalización de esta bellísima publicación: al equipo de revisores – Antônio Lamenha (elementos pre-textuales), Edja Camila y Silvia Chalub (elementos textuales); además, a César Barros, un gran amigo que siempre estuvo muy presente en la vida de *Trans-In-Corporados*, que especialmente revisó la traducción de los elementos pre-textuales de este libro y todos los textos de comunicación trilingües de la convocatoria, el programa impreso y el sitio web, y colaborando críticamente con el planeamiento de parte de la programación del evento; y, con mucha reverencia, a mi gran amiga Iara Sales, quien no solo diseñó gráficamente el vasto material de este libro, sino que siempre estuvo asociada a otras actividades diversas de LabCrítica – como diseñadora gráfica y artista-in-

investigadora – y a muchos otros bailes y proyectos que hemos desarrollado en los últimos 15 años. Muy agradecido, *Iá*, mi querida, por materializar las líneas, entrelíneas, márgenes, grafías, colores y frescor de esta obra.

*Thank you all, obrigado a todxs*, muchas gracias a todxs!

¡Que disfruten de la lectura!

Salvador, 10 de julio de 2020.

Sérgio Pereira Andrade

Presidente del Comité Organizador de Trans-In-Corporados  
Coordinador del Laboratorio de Críticos / UFRJ

## ▪English

I am very honored to welcome this long-awaited publication: a collection of texts resulting from the actions of the *2nd Trans-In-Corporados: Building Networks for the International Dance Research*, an international seminar co-conducted by the Laboratório de Crítica (LabCrítica) and the Dance Graduate Program (PPGDan), both based at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), in August 2018, which took place at the Rio Art Museum (MAR) and at the port region of the city of Rio de Janeiro. Lúgia Tourinho, Maria Inês Galvão and myself, Sérgio Andrade, formed the organizing committee. The event started from the crossings between Dance Studies and Performance Studies, interrogating how both fields were responding to these times of crisis, *desgoverno* (misgovernment) and the ultra-conservative turns taking place in Brazil, the Global South and the world at large. We made our provocations through an international online call:

*In which ways our artistic and academic practices produce worlds through counter-attack, avoidance/subtraction, rebellion, interpellation, and forms of exchange, adhesion and solidarity? How can we respond to the current global and local crises, ultra-conservative turns, migratory policies, to the “legal coup” in Brazil, to the extermination of minorities and their representatives, to racism, class hatred and xenophobia? Which diagnostics and proposals have been provided by the different perspectives in dance and performance studies? How have these diagnostics been articulated inside the classroom, rehearsals, artistic experiments and out in the streets, when facing the current desgoverno (misgovernment / deterioration) of things? Which choreopolitics, speech-acts, and forms of organization have been effective in the activation of propositions, mobilizations, and affects facing “these*

*times”? How dance, performance, discourse, social struggles and action have articulated spaces of resistance and dissidence facing “these times”; spaces that not only respond to the language of reactionary power, but that also de-activate said language? Could pausing or stepping back in the face of “these times” enable us to produce new, alternative and/or radical gestures? How [Why/When] the urgency of political response has captured our efforts? How are we gathering strength and organizing, and how are we thinking the ethics of this responsibility?*

Responding to these provocations, during the three days of the symposium (August 23 to 25, 2018) researchers, artists, activists and students from various regions of Brazil and other 17 countries (Argentina, Canada, Chile, Colombia, Cuba, France, Germany, Guatemala, Ireland, Mexico, Puerto Rico, Portugal, South Africa, Spain, United Kingdom, United States, and Uruguay) participated in 6 conferences and 3 debates (with general themes proposed by the organizing committee), 64 paper communications in panels (oral presentations with or without performance illustrations and / or videos via online call selection) and *open space* sessions (also formed by proposals selected by online call, but with more free presentation dynamics defined by the group) and 25 artistic experiments (performances and interventions via online call selection), which occupied rooms and galleries of the MAR and the streets and squares of the city’s port region. The complete trilingual program of the event can be accessed at [www.labcritica.com.br/trans-in-corporados2018](http://www.labcritica.com.br/trans-in-corporados2018). However, let me use a little the repetition effect that every preface allows to announce.

The route of the conversations suggested by the organizing committee was structured based on specific subjects and the work of our guests: *i. State, Violence and Gender* – opening session with lectures by Bernat Tort (University of Puerto Rico / Puerto Rico) and Regina José Galindo (poet and performance artist from Guatemala); *ii. Performance, Diaspora and Documentary Video* – with the exhibition *NoirBLUE, les déplacements d’une danse*, a video piece by Ana Pi (Brazilian artist based in Paris/ France), and *Performance Afro*, a documentary piece by Zeca Ligiero (UNIRIO / Brazil), followed by a debate between the directors; *iii. Dance Education in Latin America: Perspectives and Resistance* – public debate with provocations by Isabel Marques (Instituto Caleidos / Brazil), Antrifo Sanches Ribeiro (UFBA / Brazil), Lucía Naser (Udelar / Uruguay) and Liliam Chacón (Facultad de Arte Danzario / Cuba); *iv. Somatics, Hospitality and Micro-politics* – with lectures by Emma Meehan (Coventry University / United Kingdom) and Regina Miranda (LIMS / USA); *v. Articulating Networks Between Artists, Researchers and Activists* – public debate among Marcial Godoy-Anatívia (Hemispheric Institute of Performance and Politics), Eugenio Chavez (Havana Vieja Festival / Cuba) and myself (Tran-In-Corpo-

rados / Brazil); and *vi. Democracy on Fire* – closing keynotes with lectures by Susanne Foellmer (Coventry University/ United Kingdom) and Charles Feitosa (UNIRIO/ Brazil). The lectures and debates were held in the central auditorium of the MAR, with simultaneous translation into the three major languages spoken at the event (Portuguese, Spanish and English), reserving always space-time for questions and interactions with the audience.

The 64 communications selected were aligned with three axes of debate: *i. Performance and Performativities of Dance; ii. Corpoartivism, Social Struggles and Interfaces; and iii. Contemporary Pedagogies*. Based on these axes, we created other seventeen transversal sub-themes organized in panels and open space sessions through the three days of programming: Occupation, Resistance and Right to the City; Politics of Sensitivity: Somatic Practices and Urban Intervention; Fissures of the Spaces of Representation; Alterities of/in the Body; Transgression, Image and Body; Body Experiments in the City; Marginal Compositions in the Contemporary Scene; Somatic and Pedagogies of Difference; History and Dance in Rio de Janeiro: Reflections on (R)Existence on Time; Performativities of Fighting; Textualities and Speech Acts; Anarchism, Poetic Terrorism and Circuits of Affection; Pedagogies of the Body and University Education; Cuerpo, Danza y Feminismo; Body, Dance and Feminism; Politic Body and Minorities; Body, Performance and City; and, at last, Composition and Methodologies of Artistic Processes. Working at different rooms at Escola do Olhar [MAR's School of Vision], each theme brought together three (panels) or five (open space sessions) researchers, always reserving space for dialogues between panelists, discussants and the museum's visitors.

In addition, and also expanding the dialogues that the provocations of the call allowed, LabCrítica offered the course/residency *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription* (60h), in partnership with the network of the Hemispheric Institute of Performance and Politics (Hemi), which is based in New York University – an important cooperation of which the extensive course's workload could be used as curricular credits by graduate students from the affiliated institutions of the Hemi network. The course/ residency was taught in Portuguese and English, by Lidia Larangeira and myself, and had the participation of the invited artists, Julian Blaue (Germany/ Norway) and Mariana Lemos (Brazil/ Portugal). From the call launched by LabCrítica and Hemi networks, we selected 10 artists and students of dance and performance interested in counter-choreographic practices in relation to the capitalization-of-life processes that guide bodies, social and exchange relations, spaces and the politics of the city. From August 6<sup>th</sup> to 25<sup>th</sup>, in three weeks of intense daily interaction, the group dedicated itself to readings, cartographies, analysis of performances and dance and body-writing exercises divided into four intensive modules: I - Choreographies of Neoliberalism and Rebellion, II - Body, Writ-

ing, and Gentrification, III – Performance Laboratories, and IV – Weaving Trans-In-Corporated Networks, the latter took place as the course participants immersed themselves in the schedule of the *2nd Trans-In-Corporados*. The discussion about the economic, historical and geopolitical disputes in the region, so embodied in the urban project “Porto Maravilha” – which even resulted in the construction of MAR and the gentrification of Praça Mauá and the entire region of Cais do Valongo – functioned as a warm-up of critical and situated dialogues that would be intensified during the symposium in August 2018.

Due to the multilingual character of the entire project, the participants formed many solidarity islands of translation. A praxis of *transincorporation* throughout the event: reshaping the voice tone, alternating words and gestures, establishing another collective rhythm... exercising the radical change that one wants to bring forward in the world, from the experience of the tongue and the act of listening. Try it and, if you make a mistake, (maybe) laugh and wonder yourself about the untranslatable. Retry it again... to greet and appreciate.

It was three weeks of intense programming, risking the verb between Portuguese, Spanish, English and so many other shades of Portuñol, EspanGLISH and Portunglish. We registered 816 people, involving participants and the public, throughout the various activities. What we could call the “results” from *2nd Trans-In-Corporates*, which is materialized bibliographically here, are therefore, a memorial weave arising from the emergence of transborder and collaborative practices, discussions and analyzes. They link and confront languages, approaches, contexts and epistemes that mobilize hemispheric struggles, conflicts, poetics and solidarities. The babel effect of these encounters can be seen in the following multilingual sections, organized in different media and formats.

On the section ***From the Media Library: Images from the 2nd Trans-In-Corporados***, by MEDIATECA LabCrítica, we organized a catalog with links to photos and videos that record the vast program of the event. Especially, in this section we can revisit the lectures and general debates (in full) that mobilized the discussions of the international seminar, as well as excerpts from the performances and artistic interventions presented in the program. The next sections consist of full texts by authors who after, the event, re-elaborate their lectures and papers responding to the debates emerging from the meeting. [Such sections were written in only one language, according to the communication preference by authors]. Thus, in **Essays**, we will find texts by invited keynote speakers. In **Articles** section, we will see texts from paper communications presented through the seventeen panels and open-space sessions. In **Reviews** we can read the texts written by participating artists who reflect on their *transincorporated*

actions at MAR and in the port region of Rio, like essays, poems, videos, photos, cartography and webpages.

The materials presented below were produced after the symposium and up until the first months of 2019. Between the *2nd Trans-In-Corporados* actions, the production of the publication materials and this launching, the situations that ignited the provocations of our original call have made some leaps and turns that certainly transform our initial assumptions. And the movement continues: the rise of misgovernments and autocracies in the Americas, and their racist, classist, sexist and anti-in-e-migration policies; the deepening of extractivism, social stratifications and the politics of austerity, as well as the ongoing reorganization of struggles, passions, breaths, fury and suffocation, before and after the Covid-19 pandemic. How Dance and Performance Studies can respond to so many of the urgencies that keep crossing us? Some clues for answering this question can be found below. Of course, these materials do not aim at closing these conjectures, but rather invite us to new debates to come. It has never been more necessary to revisit these materials, to link them to new gestures, to encourage new encounters.

It is true. It took us a while to finish this publication... and it is wonderful we did not give up on this challenge. These materials below provide a wealth of perspectives for Dance and Performance Studies, and even if they seem to come a bit late, keep the freshness of the mismatch of times that insists on persisting. I am glad to invite you to follow us on the next sections!

\*

The drafting, organization and execution of the *2nd Trans-In-Corporados: Building Networks for the International Dance Research*, as well as these powerful memory organized here as a book, are a result of the extraordinary and cooperative work of many people and institutions. I am delighted to end this preface by inscribing my acknowledgments to the brave collective that brought us here. Some names will appear repeatedly below... I preferred to keep them like that to highlight the multiple collaborations their signatures mean to this project.

First, I would like to thank my dear friends and colleagues Lígia Tourinho and Maria Inês Galvão, who serve as Coordinator and Vice-coordinator of the Graduate Program in Dance at the Federal University of Rio de Janeiro (PPGDan/ UFRJ) respectively, artists and researchers associated to LabCrítica as well, and my partners in the organizing committee of the first and second editions of *Trans-In-Corporados*. Thank you for the collective endeavor, the dreaming, the reworking and the dancing together. Many thanks for your trusting and helping, your patience and solidarity distribut-

ed in so many laughs, pains, strokes and affection. Without you, none of this would have been possible.

To the all authors of this volume. Thank you for your generous contribution and engagement in this project. I am also thankful to the all the other artists, activists, researchers, students and the public who participated in the activities of the second edition of *Trans-In-Corporados*. Thank you for the collective work, credit and trust. Let us toast to the outstanding result presented here.

Acknowledgments to all the supporting institutions for the event and this publication: to CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior [Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel], which through the PAEP [Event Support Program], in 2018, provided the majority of the resources for the execution of the event, and which, in 2020, gave us a second indirect support – through the PROAP [Post-Graduate Support Program], aimed at maintaining the PPGDan / UFRJ – ensuring additional resources for the finalization of this publication; to our programming partners, Rio Art Museum (MAR), Goethe-Institut and Festival Panorama; to the institutional collaborators, the Coreographic Center of Rio de Janeiro and the Graduate Program in Dance at the Federal University of Bahia; to our associated network from the Hemispheric Institute of Performance and Politics; and especially, to UFRJ, this large and resistant public university, home of LabCrítica and PPGDan, and the space in which the entire project was able to emerge and be managed. I am also very thankful the all LabCrítica's artists and researchers and all professors from PPGDan, who were very active in the technical-scientific activities of the *2nd Trans-In-Corporates*. Also, to the Directors of the School of Physical Education and Sports, 2016–2020's management, Katya Gualter and Ângela Brêtas, who have always supported and cheered a lot for this whole project.

To all the colleagues who made up the international scientific committee: Dr. César Barros, from the State University of New York (United States of America); Profa. Dr. Cristina Fernandes Rosa, from the University of Roehampton (United Kingdom); Profa. Dra. Daniela Amoroso, from the Federal University of Bahia (Brazil); Profa. Dra. Daniella Aguiar, from the Federal University of Uberlândia (Brazil); Prof. Dr. Fábio Salvatti, from the Federal University of Santa Catarina (Brazil); Profa. Dr. Gilsamara Moura, from the Federal University of Bahia (Brazil); Dr. Hetty Blades, from the Centre for Dance Research (C-DaRE), Coventry University (United Kingdom); Profa. Dr. Joana Ribeiro, from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (Brazil); Profa. Dr. Lenira Peral Rengel, from the Federal University of Bahia (Brazil); Profa. Dr. Lúgia Tourinho, from the Federal University of Rio de Janeiro (Brazil); Profa. Dr. Lucía Naser, from the Universidad de la Repúbli-

ca de Uruguay (Uruguay); Profa. Dr. Maria Inês Galvão, from the Federal University of Rio de Janeiro (Brazil); Prof. Dr. Renato Ferracini, from the University of Campinas (Brazil); Profa. Dr. Thereza Rocha, from the Federal University of Ceará (Brazil); and Prof. Dr. Zeca Ligiero, from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (Brazil).

Also, thank you very much to all my colleagues from the artistic curatorship committee who worked at the second edition of *Trans-In-Corporados*: Felipe Ribeiro, Janaína Melo, Julia Baker, Maria Alice Poppe and Lígia Tourinho. Thank you for your brilliant and cooperative thoughts and efforts.

To my friend and colleague at UFRJ, Lidia Larangeira, with whom I organized the joyful and thought-provoking course/ residency *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription*, as well as to the guest artists who joined our team, Julian Blau and Mariana Lemos. Thanks also to all the selected artists who were engaged in this practice.

Warmly, I thank the production coordinators of the *2nd Trans-In-Corporados* event, Bruno Parisotto (artistic production coordinator), Silvia Chalub (event production coordinator) and Joyce Pedroso (assistant coordinator), and the team of monitors, undergraduate students from Dance and Theatrical Direction at UFRJ: Ana Cláudia Mello, Beatriz Pizarro, Camila Cortellini, Dandara Ferreira, Eleonora Artysenk, Erivan Borges, Fabiana Amaral, Filipe Nanttel Nascentes, Giulia Fiorani, Gustavo Guedes, Jefferson Santos Costa, Jéssica Louzada, Luana Garcia, Luana Vidinha, Lucas Fonseca, Mariana Nomelini, Natália Silva, Raquel Oliveira, Rayan Pires, Thábata Ribeiro, Wesley Calcanho and Yuri Dias. Again, to my dearest Maria Inês Galvão, who harmoniously coordinated this avid team.

Finally, special thanks to the entire team that worked hard in the edition and finalization of this beautiful publication: to the team of reviewers – Antônio Lamenha (pre-textual elements), Edja Camila and Silvia Chalub (textual section). Also, to César Barros, a great friend who has been always very present in the life of *Trans-In-Corporados*, and who revised the translation of the pre-textual elements of this book, as well as our trilingual call, the program and the website, and collaborated critically with the design of part of the event's programming. Furthermore, and very importantly, I want to thank another great friend, Lara Sales, who not only designed the layout of the vast visual material in this book, but also has been associated with other diverse initiatives and activities of LabCrítica – as graphic designer and artist-researcher – and with so many other dances and projects that we have developed over the past 15 years. So many thanks to you, lá, my dearest, for materializing each line, spacing, margin, graphic, and color and for the freshness of this work.

*Muito obrigado a todxs, gracias a todxs*, thank you all!

Enjoy the reading!

Salvador, July 10, 2020.

Sérgio Pereira Andrade

Chair of Trans-In-Corporados Organizing Committee  
Coordinator of Laboratório de Crítica / UFRJ

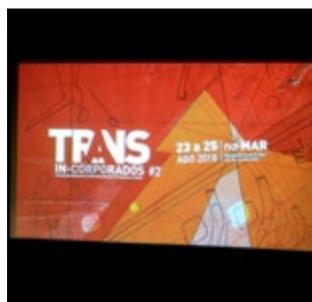
**Da midiateca: Imagens do 2º *Trans-In-Corporados* // De la mediateca: Imágenes del 2º *Trans-In-Corporados* // From the media library: Images from *2nd Trans-In-Corporados***

©Midiateca LabCrítica

**Vídeo convocatória para o 2º *Trans-In-Corporados* | Video convocatoria para el 2º *Trans-In-Corporados* | Video-call for *2nd Trans-In-Corporados***

▪Português ▪ Español ▪ English

Imagens e trilha sonora original de | Imágenes y banda sonora original de | Images and original soundtrack by: Tonlin Cheng



**Galeria de fotos 2º *Trans-In-Corporados* | Galería de fotos 2º *Trans-In-Corporados* | Photo gallery *2nd Trans-In-Corporados***

Imagens de | Imágenes de | Images by: Laura Díaz Galán



## **Saudações de abertura | Saludos de apertura | Opening address**

▪Português ▪Español

Saudações do comitê de organização e instituições apoiadores | Saludos de los organizadores y de las instituciones apoyadoras | Opening address by organization committee and support institutions

Imagens de | Imágenes de | Images by: Luiz Guilherme Guerreiro



## **Palestras de abertura: Estado, violência e gênero| Ponencias de apertura: Estado, violencia y género| Opening lectures: State, Violence and Gender**

▪Español

*El comunismo queer y la posibilidad de la violencia revolucionaria de género*, de/de/by Bernat Tort (Puerto Rico)

&

*Regina José Galindo, cuerpo de trabajo*, de/ de/ by Regina José Galindo (Guatemala)

Mediador | Moderador | Moderator: César Barros (Chile/ USA)

Imagens de | Imágenes de | Images by: Luiz Guilherme Guerreiro



## **Palestras: Somática, hospitalidade e micropolítica | Ponencias: Somática, hospitalidad y micro política | Lectures: Somatic, hospitality and micro-politics**

▪English

*Somatic practices and cultural embodiment:*



*somatic principles for hosting dialogue across cultures*, de/ de/ by Emma Meehan (United Kingdom)

&

*Bartenieff Fundamentals in social somatic*, de/ de/ by Regina Miranda (Brasil / USA)

Mediadora | Moderadora | Moderator: Maria Alice Poppe (Brasil)

Imagens de | Imágenes de | Images by: Luiz Guilherme Guerreiro

***Palestras de encerramento: Democracia em chamas | Ponencias de cierre: Democracia en llamas | Closing lectures: Democracy on fire***

■Português ■ English

*Activism on site and online: choreographing subversion and hierarchies*, de/ de/ by Susanne Foellmer (United Kingdom)

&

*O corpo da/na rua: arte e política na hiper-modernidade*, de/ de/ by Charles Feitosa (Brasil)

Mediador| Moderador| Moderator: Marcial Godoy-Anatívia (USA)

Imagens de | Imágenes de | Images by: Luiz Guilherme Guerreiro

***Debate: Performance, diáspora e vídeo documentário | Debate: Performance, diáspora y video-documentario | Debate: Performance, diaspora and video-documentary***

■Português

Exibição de vídeos e debate com xs diretorxs|



Exhibición de videos y debate con lxs directorxs|  
Exhibition of videos and debate with the direc-  
tors.

**NoirBLUE, les déplacements d'une danse**

Duração: 26min. Idioma: Português.

Legendas: Francês.

Direção: Ana Pi (França/ Brasil).

&

**Performance Afro**

Duração: 36min. Idioma: Português.

Direção: Zeca Ligiero (Brasil).

Mediadora| Moderadora| Moderator: Tatiana  
Damasceno (Brasil)

**Debate: Educação em Dança na América  
Latina: perspectivas e resistências | Deba-  
te: Educación en Danza en América Latina:  
perspectivas y resistências | Debate: Dan-  
ce Education in Latin America: perspecti-  
ves and resistance**

▪Português ▪ Español

Convidadxs | Invitadxs | Guests: Lilliam Chacón  
(Cuba); Lucía Naser (Uruguay); Antrifo Sanches  
(Brasil); e/y/and Isabel Marques (Brasil).

Imagens de| Imágenes de| Images by: Luiz  
Guilherme Guerreiro



**Debate: Articulado redes entre artistas,  
pesquisadores e ativistas | Debate: Arti-  
culando redes entre artistas, académicos  
y activistas | Debate: Building networks  
among artists, scholars and activists**

▪Português ▪ Español

Convidadxs | Invitadxs | Guests: Marcial Godoy



-Anatvia, Hemispheric Institute of Performance and Politics (EUA); Eugenio Chavez, Festival Havana Vieja (Cuba); e/ y/ and Sérgio Andrade, Trans-In-Corporados/ LabCrítica (Brasil).

Imagens de| Imágenes de| Images by: Luiz Guilherme Guerreiro

**Excertos de experimentos artísticos do 2º Trans-In-Corporados | Extractos de experimentos artísticos del 2º Trans-In-Corporados | Excerpts of artistic experiments from 2nd Trans-In-Corporados**

Excertos de alguns experimentos artísticos do 2º *Trans-In-Corporados* | Extractos de algunos experimentos artísticos del 2º *Trans-In-Corporados* | Excerpts of some artistic experiments from *2nd Trans-In-Corporados*

Imagens de | Imágenes de | Images by: Luiz Guilherme Guerreiro e/y/and Tonlin Cheng



\*

Todas as fotos ilustrativas desta seção são de Laura Díaz Galán. Para acessar outros materiais da MEDIATECA LabCrítica, ver: [www.labcritica.com.br/midiateca](http://www.labcritica.com.br/midiateca). | Todas las fotos ilustrativas de esta sección son de Laura Díaz Galán. Para acceder a otros materiales de la Mediateca LabCrítica, visite: [www.labcritica.com.br/midiateca](http://www.labcritica.com.br/midiateca). | All illustrative pictures on this section are by Laura Díaz Galán. To access other materials from LabCrítica Media Library, see: [www.labcritica.com.br/midiateca](http://www.labcritica.com.br/midiateca).

The background is a solid red color with several thin, white, intersecting lines that create a geometric pattern of triangles and quadrilaterals. The lines are thin and white, contrasting sharply with the red background.

**ensaios**  
**ensayos**  
**essays**

## El Comunismo Queer y la posibilidad de la violencia revolucionaria de género // Queer Communism and the Possibility of Revolutionary Gender Violence

*Bernat Tort*

### Resumen

Utilizando la definición positiva del comunismo de Marx como “la producción humana de la humanidad” y mediante una síntesis de las figuras del sujeto político y del amoroso de la teoría del sujeto de Alain Badiou, elaboro el concepto de comunismo queer como una teoría del sujeto político para el siglo XXI. Luego, a raíz de las complicaciones surgidas por dicha síntesis, exploro la pregunta de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* de por qué nunca ha habido una revolución feminista armada; o lo que resultará ser lo mismo: ¿por qué parece inconcebible la violencia revolucionaria de género? Finalmente, habiendo contestado la pregunta de Beauvoir, y utilizando como ejemplo el surgimiento del movimiento armado T.Q.I.L.A. (The Queer Insurrection Liberation Army), exploro la lucha armada de género como una expresión de la última frontera en el desarrollo de una nueva concepción de lo político para el siglo XXI.

**Palabras clave:** Comunismo queer; violencia revolucionaria; teoría queer; comunismo contemporáneo

### Abstract

Using Marx’s positive definition of communism as “the human production of humanity” and a synthesis of the figures of the political and theamorous subject of Alain Badiou’s theory of the subject, I elaborate the concept of queer communism as a political theory of the subject for the 21st century. Then, following up on the complications arising from such a synthesis, I explore the Simone de Beauvoir’s question in *The Second Sex* regarding the reasons why there has never been an armed feminist revolution; or what turns out to be the same thing: Why revolutionary gender violence seems inconceivable? Finally, having answered Beauvoir’s question, and using the emergence of the armed movement T.Q.I.L.A. (The Queer Insurrection Liberation Army) as an example, I explore armed gender struggles as an expression of the last frontier in the development of a new conception of the political for the 21st century.

**Key Words:** Queer Communism; revolutionary violence; queer theory; contemporary communism

...el contenido positivo del comunismo, que corresponde a la abolición de la propiedad privada, es la producción autónoma humana de la subjetividad, la producción humana de la humanidad —un nuevo ver, un nuevo oír, un nuevo pensar, un nuevo amar.

Michael Hardt, 2010, p. 141.

Esta charla trata de la forma en que la política y la sexualidad se relacionan al concepto de sujeto comunista queer y a la posibilidad del surgimiento explícito de la violencia revolucionaria de género. En particular, establecer cuál es la relación entre la política y la sexualidad que podría acabar contestando afirmativamente la pregunta: ¿son la sexualidad y las relaciones emancipadoras de género algo por lo que se puede matar; algo por lo que podemos y debemos hacer una revolución armada?

Mi interés por este tema surgió leyendo *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y la respuesta negativa que la autora le da a mi pregunta. En la introducción, ella pregunta por qué la violencia emancipadora de género es inconcebible mientras que no lo es para otras minorías en condiciones semejantes de opresión.

El proletariado puede proponer masacrar a la clase dominante, y un judío o un negro [americano] lo suficientemente fanático podría soñar con obtener posesión exclusiva de la bomba atómica y hacer que la humanidad sea totalmente judía o negra; pero **la mujer ni siquiera puede soñar con exterminar a los machos** (BEAUVOIR, 2011, p. 258, *mi énfasis y mi traducción*).

Es este “**la mujer ni siquiera puede soñar con exterminar a los machos**” lo que me llamó la atención, pues alude a una incapacidad del pensamiento político. Y aunque De Beauvoir contesta o da una razón de por qué este es el caso cuando dice:

El vínculo que la une a sus opresores no es comparable a ningún otro. La división de los sexos es un hecho biológico, no un suceso histórico en la historia humana. El hombre y la mujer se oponen al interior de un *Mitsein* primordial, y la mujer no lo ha roto. **La pareja** es una unidad fundamental con sus dos mitades remachadas la una a la otra, y la división de la sociedad en la línea del sexo es imposible. He aquí la característica esencial de la mujer: ella es *el Otro* en una totalidad en la cual los dos componentes son necesarios para ambos respectivamente... (BEAUVOIR, 2011, p. 258, *mi énfasis y mi traducción*).

Ella no plantea el asunto en términos de una incapacidad de la imaginación política, sino que le da una explicación biológica. Fíjense que su respuesta es doble. Por un lado, a diferencia de, por ejemplo, la concepción racializada de la esclavitud, que es un suceso histórico con una fecha específica vinculada a la conquista de las américas y a la trata de africanos por parte de las potencias europeas, y que, precisamente porque tiene un origen histórico podemos pensar esas relaciones de otro modo: es decir, podemos pensar el fin del racismo. La subordinación de la mujer al hombre, sin embargo, parece ser un fenómeno universal debido a su naturalización; a que “es un hecho biológico” —como nos dice, y por lo tanto, no podemos pensar que sea de otro modo.

Por otro lado, alude a la mutua necesidad entre los hombres y las mujeres. Las mujeres no pueden matar a todos los hombres, porque se estarían matando efectivamente a sí mismas, en tanto que la humanidad se extinguiría. (Esto no excluye, claro está, la opción amazónica de encarcelar y esclavizar a una serie selecta de machos para la reproducción y matar al resto.)

Ahora bien, en lo que sigue, quisiera seguirle la pista a esa otra intuición que De Beauvoir no explora cabalmente: al hecho de que se trate de una incapacidad conceptual de pensar el género y la sexualidad como ejes políticos que justifiquen la violencia emancipadora de género y al sujeto que la lleve a cabo: el sujeto *comunista queer*.

Para lograr ver el cómo y el porqué de dicha incapacidad conceptual y resolverla, utilizaré la definición positiva del comunismo que Marx define como “la producción humana de la humanidad” —que vimos en el epígrafe de Hardt— y haré una síntesis de las figuras del sujeto *político* y del sujeto *amoroso* de la teoría del sujeto de Alain Badiou, elaborando así mínimamente el concepto de *comunismo queer* como una teoría del sujeto político para el siglo XXI. Finalmente, regresaré al asunto de la posibilidad de la violencia revolucionaria de género desde esta nueva posición.

Volvamos al epígrafe de Hardt:

...el contenido positivo del comunismo, que corresponde a la abolición de la propiedad privada, es la producción autónoma humana de la subjetividad, la producción humana de la humanidad —un nuevo ver, un nuevo oír, un nuevo pensar, un nuevo amar (HARDT, 2010, p. 141).

Aquí podemos ver cuáles pueden ser algunos de los vínculos entre la trayectoria del proyecto revolucionario del comunismo y las políticas feministas y *queer*. Esta relación se transparenta al pasar de la definición negativa del comunismo como la abolición de la propiedad privada, que solemos asociar con la violencia revolucionaria en el momento de la toma y socialización de los medios de producción, a la definición positiva como “la creación humana de la humanidad”. Veamos esto de manera más detenida.

Para Marx, la abolición de la propiedad privada es la esencia misma del comunismo. Por supuesto, esto en sí mismo no pinta una imagen clara de *qué es* el comunismo, debido a que se trata solo de su definición negativa. Para entender cómo la abolición de la propiedad privada constituye la esencia del comunismo, debemos tener en cuenta que la propiedad privada, para el marxismo, no es simplemente una figura jurídica sino, por el contrario, una relación social, un modo de producción del espacio social que crea individuos enajenados a través de la apropiación privada de la plusvalía extraída de la fuerza laboral de los individuos. La alienación consiste aquí en el uso y disfrute *privado* del trabajo colectivo. Esto significa que el comunismo es la abolición del carácter explotador de la apropiación privada del trabajo colectivo y de las relaciones socialmente opresivas derivadas de dicho modo de apropiación. Sin embargo, todavía estamos dentro del ámbito del aspecto negativo de un proyecto comunista. La formulación positiva del comunismo es —volviendo a la cita de Hardt: “la producción humana y autónoma de la subjetividad, la producción humana de la humanidad”. Eso quiere decir que el proyecto positivo del comunismo es el control colectivo de los medios de producción, no como la toma literal de complejos industriales, sino como el control colectivo de la producción de todas las relaciones sociales, incluidas y especialmente, aquellas que pertenecen a la producción de la humanidad misma; de las instituciones a cargo de la producción de la subjetividad humana.

Partiendo de esta definición positiva del comunismo, no es difícil ver cómo el feminismo y lo *queer* se beneficiarían de la misma. En tanto que el feminismo es una lucha contra el patriarcado, y el patriarcado es la producción y reproducción de las instituciones que generan subjetividades machistas y sexistas, la idea de tomar control de los medios de producción de dichas subjetividades coincide perfectamente con las metas políticas explícitas del feminismo. Si ser comunista es querer tomar control de todas las for-

mas de la producción de subjetividades de manera autónoma y más allá de las relaciones opresivas de explotación, ser un *comunista queer* no es sino la radicalización del comunismo expandiendo el horizonte emancipatorio a las relaciones de género y de la construcción voluntaria de los cuerpos y las prácticas sexuales, de organización social doméstica, de qué queremos decir con “lazos de familia”, etc. (Para dar un ejemplo, piensen en una persona transexual como el paradigma de la capacidad humana de trascender la naturaleza y crearse a sí misma.)

Ya con esto tenemos los rudimentos de un comunismo *queer*, y sin embargo, aún nos falta esclarecer por qué la incapacidad de soñar/pensar la violencia revolucionaria de género de la que hablaba Beauvoir. Para esto necesitaremos adentrarnos un poco en la teoría del sujeto de Badiou.

Para Badiou, un sujeto no tiene nada que ver con nuestra individualidad o animalidad, como él lo llama. Por lo tanto, cuando hablo aquí de *sujeto*, lo hago en el mismo sentido en que en el marxismo uno hablaría del *proletariado* como el sujeto de la historia (es decir, el sujeto encargado de la creación de la sociedad comunista a través de la revolución). En este sentido, en el sentido de Badiou, uno no es un sujeto, sino que uno “pertenece a un sujeto”, uno “se incorpora a un sujeto”.

Para Badiou, cada creación de un sujeto sigue una secuencia determinada y se relaciona con un procedimiento de verdad, relacionado a su vez con una Idea. La secuencia es la siguiente: primero hay un evento; es decir, una ruptura en la estructura ontológica y trascendental misma del mundo. Un evento puede ser entendido como la aparición de una nueva configuración de la estructura del mundo de tal manera que, después del evento, lo que se pensaba que era *imposible* o *inexistente* desde la perspectiva del viejo mundo, ahora es posible o existe desde la perspectiva de las posibilidades o del nuevo mundo abierto por el evento. Por ejemplo, si tomamos los disturbios de Stonewall del 28 de junio de 1969 como el evento que inauguró el movimiento por los derechos de los homosexuales en los Estados Unidos, entonces podríamos decir, siguiendo a Badiou, que ese día los gays en los Estados Unidos comenzaron a existir.

Por supuesto, no pretendo decir que, antes de los disturbios de Stonewall, los homosexuales no existían empíricamente en los Estados Unidos, sino que la estructura del mundo anterior a estos disturbios no incluía en su ontología política el objeto “gay”. Esto se sigue, en la teoría de Badiou, de la lógica de la secuencia del procedimiento de verdad. Después de que ocurra un evento, tiene que surgir un grupo de personas que reconozca que sucedió algo que no se suponía que sucediera, y en ese punto deben tomar la decisión de ser fieles a las consecuencias ontológicas del evento. Es entonces cuando un procedimiento de verdad comienza a tomar for-

ma y el grupo de individuos que juraron fidelidad a las consecuencias del evento comienza, paso a paso y punto por punto, a incorporar y construir un *Sujeto*. El sujeto en este caso sería el *sujeto homosexual*. Téngase en cuenta aquí que “sujeto gay” no designa al individuo homosexual, sino a la incorporación y construcción del procedimiento de verdad que hace que un mundo incluya al objeto “persona gay” como una parte estructuralmente prominente de su ontología.

Pero aquí es donde se nos complica esto. Badiou reconoce cuatro, y solo cuatro, procedimientos de verdad: el científico, el artístico, el político y el amoroso. Es decir, que todas y cualquier verdad que los humanos son capaces de construir o concebir debe caer necesariamente bajo una de las cuatro categorías: Ciencia, Arte, Política y Amor.

La pregunta que surge para nosotros hoy es: ¿a qué tipo de procedimiento de verdad pertenecen las luchas LGBTTTQ+? Ciertamente no a los de la ciencia o el arte, pero en nuestro ejemplo anterior (el sujeto *gay* fiel al evento de los disturbios de Stonewall) no está claro si le pertenecen a la política o al amor. Y esta indecibilidad tiene que ver con cómo Badiou entiende el reino de lo político y el reino del amor, respectivamente.

La *política* para Badiou se refiere al ámbito de la constitución de la *igualdad* en medio de la *diferencia* en el espacio social. Es decir, la política es el esfuerzo por proponer, defender, luchar e imponer formas de organización social en los asuntos que conciernen y preocupan a *todos*. Mientras que el *amor* es la construcción del reino del *Dos*; es decir, la decisión de dos individuos sexualmente diferenciados de vivir el mundo como pareja, organizar su vida en torno a la idea de la convivencia de una perspectiva dual, la del hombre y la de la mujer; es la construcción de lo que Badiou llama el *Dos*.

Varias cosas llaman la atención de estas definiciones. En primer lugar, parece que, en lo que respecta a la política, el objetivo es construir una propuesta de unidad para la *polis*, mientras que en el amor el objetivo es construir un mundo basado en una diferencia o dualidad fundacional y estructural. Como dice Badiou en una entrevista:

Mientras que la política toma la diferencia como su unidad operativa dentro de este elemento, el amor, por el contrario, rompe las unidades primarias y establece el reinado del Dos sobre la experiencia del mundo. [E]l amor comienza donde termina la política [...] (BADIOU, 2016, p.40, mi traducción).

Parece entonces haber una diferencia fundamental entre el ámbito de la política y el del amor, de modo que todavía no sabemos si consideramos que los movimientos y el activismo LGBTTTQ+ pertenecen a sujetos políticos o amorosos. Continúa Badiou:

La otra manera en que suelo decir esto es que no es el problema de la diferencia el que es constitutivo. La diferencia es lo que hay. Las personas, así como las naciones, son necesariamente diferentes. El problema es saber cómo producir igualdad. Este es un punto muy importante. Hemos salido de un período del culto a la diferencia que fue, en última instancia, bastante negativo. Una política realmente grandiosa apunta, más bien, a producir unidad a partir de un material diferenciado. Este era, después de todo, el objetivo supremo del internacionalismo: hay culturas, civilizaciones y naciones, pero en última instancia hay que constituirse de tal modo que todo **eso** no le impida a uno actuar políticamente de manera conjunta. La política pasa, entonces, de la diversidad a lo mismo, mientras que el amor consiste, por el contrario, en construir una diferencia que se acepte como un camino único. La política va de la diferencia a lo mismo, el amor introduce la diferencia en lo mismo (BADIOU, 2016, p. 41, mi traducción).

Parece que tenemos que tomar una decisión para continuar con el análisis. Tenemos que elegir si los reclamos del activismo LGBTTTQ+ son esencialmente de naturaleza política o amorosa. Es decir, si son reclamos por la reorganización del *socius* en su totalidad o si son reclamos sobre la pluralidad de las posibles composiciones del Dos. ¿Son reclamos políticos o sexuales?

Volveré a estas preguntas en un momento, pero primero volvamos a la segunda cosa que llama la atención respecto a la definición de amor que usa Badiou. Para Badiou, la construcción del Dos requiere la convivencia de la perspectiva *masculina y femenina*. De modo que inmediatamente podríamos objetar que esta matriz heteronormativa excluye de entrada la posibilidad de la integración del activismo LGBTTTQ+ en la figura subjetiva del amor. Sin embargo, Badiou no está—según él— haciendo una tipología heterosexista con el propósito de excluir las posibles composiciones no heterosexuales del Dos, sino que considera al “hombre” y la “mujer” como posiciones estructurales en el espacio del amor, del mismo modo en que “burgueses” y “proletarios” son también invariantes estructurales de un mundo capitalista.

Pero las acusaciones de heterosexismo son difíciles de evitar cuando afirma abiertamente que el amor es heterosexual. Así que intentemos entender a qué se refiere al decir tal cosa.

Al afirmar que el amor es heterosexual, quiero dar a entender que siempre se encuentran dos posiciones distintas dentro del amor mismo, y este es el caso independientemente del sexo empírico de los compañeros. Las dos posiciones distintas introducen una estructuración de la escena de Dos. Toman el Dos no solo como numérico, sino como un Dos he-

terogéneo. [...] Cuando digo ‘heterosexual’, quiero insistir en el *heteros*. Hay algo del otro en este asunto, del *otro* sexuado (BADIOU, 2016, p. 63, mi énfasis).

Por lo tanto, por *heterosexual* él quiere decir que la diferencia sexual — la *heterogeneidad*— está en el corazón de la relación amorosa de una manera fundamental y esencial. Pero para evitar la sensación de que al nombrar tales posiciones “masculino” y “femenino” toda la matriz hetero-patriarcal ha sido reproducida incuestionadamente, enmendemos la definición y afirmemos que es la *diferencia sexual* lo que es verdaderamente esencial para el procedimiento de verdad del amor —en cualquiera de sus configuraciones de composición: ya sea hombre-hombre, mujer-mujer, trans-mujer, etc.— aun así, nos quedaría la cuestión de si ubicar el activismo LGBTTTQ+ en el ámbito de la política o en el reino del amor.

Esta indecidibilidad tiene que ver con el hecho de que, por un lado, el activismo LGBTTTQ+ tiene reclamos con respecto a la expansión de las posibles composiciones de la *pareja* que se siguen de preguntas como: “¿con quién puedo tener relaciones sexuales?” “¿Qué tipos de encuentros sexuales cuentan como legítimos y cuáles no?” “¿A quién puedo amar?”, que parecen ser preguntas sobre el ámbito del amor. En cuyo caso, la sexualidad se reduce a un asunto personal; un problema para el Dos y no para la totalidad de la polis, y por lo tanto, no se trata de un problema político. Por otro lado, hemos aprendido de la literatura feminista que “lo personal es político”, y que, por lo tanto, cuestiones tales como la sexualidad son en realidad problemas para la polis. Sin embargo, debemos tener cuidado con este mandato feminista y someterlo a una *crítica* relativamente simple para que no confundamos el asunto en cuestión.

Debemos tener claro que, cuando el feminismo dice “lo personal es político”, no lo hace queriendo decir que lo *particular* o individual sea político, sino más bien que lo que históricamente ha sido relegado al ámbito de lo “personal” o privado, y que, por lo tanto, no ha sido considerado un problema para la *polis*, es *de hecho* un problema para la *polis*, un problema para todos, y por lo tanto, *político*. Entonces, desde esta perspectiva, podemos argumentar que lo personal en realidad *no es* político; solo lo político es político. Solo lo que puede traducirse en un problema para todos es político.

Y en la medida en que los encuentros sexuales son un asunto privado, parecería que la sexualidad no es política, sino que pertenece al espacio de la construcción del Dos (o tres o cuatro, pero nunca del *todos*). Sin embargo, es en el hecho de que todos somos seres sexuados, donde podemos encontrar una primera respuesta. En este sentido, se vuelve irrelevante qué tipo de relación sexual tengamos, el hecho es que todos, al ser seres

sexuados, pertenecemos simultáneamente al ámbito de lo político y del amor en tanto que seres sexuados incorporados y siempre ya habitando un espacio social sexuado. El llamado del feminismo a hacer de lo personal algo político era un llamado a visibilizar aquello que pasaba desapercibido como político; en este caso: el cuerpo. Cuando Beauvoir decía que la mujer era inmanente, mientras que el hombre era trascendente, no solo quería llamar la atención sobre el hecho de que el cuerpo de la mujer, su sexualidad y su capacidad reproductiva habían creado, en una sociedad patriarcal, un efecto de materialización y cosificación de la mujer que justificaba públicamente su subordinación a las necesidades reproductivas de la sociedad en su conjunto, sino que también señalaba que el hombre era liberado de su propia corporalidad haciéndolo trascender la materialidad, y por tanto, también el control social de su cuerpo.

De esta manera, el cuerpo del hombre desaparece, convirtiendo al hombre en el espíritu puro, en el sujeto libre y voluntario de nuestras teorías políticas modernas. Esto nos remite a la razón por la cual era impensable la violencia revolucionaria de género. Al asumir que la sexualidad era un ámbito eminentemente femenino, los problemas relativos a la sexualidad y al género no podían, por definición, pertenecer a la totalidad de la *polis*, y por lo tanto, al terreno de lo político, ya que concernían solo a la mitad de la población. De ahí que fuesen declarados problemas “personales” o particulares.

Lo primero, entonces, que tiene que hacer el proyecto del *comunismo queer* es declarar la universalidad de la sexualidad: en tanto que TODOS somos seres sexuados e incorporados, la sexualidad es necesariamente un problema para la totalidad de la *polis*, un problema político.

Todo esto para mostrar que la teoría política ha carecido de una comprensión adecuada del vínculo entre sexualidad y política. Y es ahí, en esa incompreensión, donde entra el *comunismo queer*. Este consistiría en una propuesta de la síntesis de las figuras subjetivas de lo político y lo amoroso. Donde esta síntesis no solo cumple la función de admitir e interpretar lo sexual como político, sino que le añadiría el elemento del *heteros* al ámbito de la búsqueda política de unidad y consenso.

Esta síntesis de las figuras subjetivas de lo político y lo amoroso tiene varias consecuencias. Primero, al integrar el *heteros* —lo distinto— del Dos al ámbito del Uno o del consenso, permite incorporar la disidencia, la diferencia y el antagonismo a la noción misma de lo político de tal modo que de aquí en adelante hacer política no es simple y sencillamente encontrar propuestas para todos, sino que, la incorporación del reino del Dos al ámbito político del uno implica que no hay, ni puede haber, ningún proyecto político total que capture todas las diferencias en un discurso de unidad

final. Es decir, que esta incorporación *queer* de un sujeto que siempre incorpora la otredad en la esencia misma de su ser evitaría, por principio, caer en el totalitarismo que caracterizó a muchos de los regímenes de izquierda del siglo pasado. Evitaría lo que Badiou ha llamado la suturación del Estado con el Ser, o lo que es lo mismo, la absorción del “pueblo” (el “we the people”) por parte del Estado.

Esto garantiza que, en esta nueva concepción de lo político el Estado nunca se arroge la tarea de forzar la unidad allí donde hay antagonismos internos entre el Estado y el pueblo. Desde esta perspectiva sería la tarea del Estado servir a la voluntad del pueblo, y es la tarea del pueblo desestabilizar la unidad del Estado.

Es esto lo que nos lleva a la segunda consecuencia de la síntesis *queer* de lo político y lo amoroso: la necesidad estructural de la violencia emancipadora. En particular, de la violencia revolucionaria de género. Una vez la *diferencia* está incorporada de manera fundamental en nuestra concepción de lo político misma, se hace perfectamente concebible aquello que para Beauvoir no lo era: la posibilidad de que las mujeres decidan exterminar a todos los hombres. Esto se hace *pensable* no porque deje de ser problemático en la práctica que la humanidad se quede sin medios de reproducción, sino porque ya la objeción principal a esta concepción ha desaparecido: la necesidad de la traducción de los reclamos de las mujeres a términos neutros respecto a género y la sexualidad.

El feminismo ahora puede —y creo que esto está pasando a nivel mundial como podemos ver en las noticias internacionales con ejemplos como Argentina, España, Kurdistán, etc.— concebir no solo la posibilidad, sino la necesidad, de una violencia radical y feroz contra el Estado hétero-patriarcal porque ahora los asuntos políticos pueden pensarse como políticos aún cuando los reclamos en cuestión no sean reclamos para todos, sino reclamos que solo afectan, por principio, a algunos cuerpos de la *polis* y no a otros.

Tomemos como ejemplo el reclamo a favor de la legalización del aborto. En el pasado, el issue del aborto ha tenido que ser traducido, para ser político, a un problema de todos y de cualquiera. De ahí que la argumentación legal a favor de la legalización del aborto en EE. UU., por ejemplo, en el famoso caso “Roe vs Wade”, se lograra su legalización mediante un argumento de privacidad, y no mediante un argumento sobre la indeseabilidad del control estatal y patriarcal sobre la sexualidad y los cuerpos de las mujeres. Debido a que no todos podemos quedar embarazadxs, sino solo algunos cuerpos pueden hacerlo, se había tendido a subordinar el issue del aborto a un issue que sí nos concierne a todos, como “la privacidad y el control estatal sobre nuestros cuerpos en general”. Desde una

perspectiva *comunista queer*, sin embargo, se puede hacer un reclamo de universalidad sin que este reclamo, ni su puesta en escena, tenga que ser traducido a un argumento que implique la igualdad de todos los cuerpos ante la ley.

En el caso de las recientes protestas feministas multitudinarias y combativas del movimiento de los pañuelos verdes en Argentina, se ve claramente que los reclamos son reclamos de mujeres para mujeres y sin embargo, estxs cuerpxs se autoconvocan en las calles con la fuerza total del “nosotros el pueblo”, no con un reclamo de “nosotrxs ‘parte’ del pueblo”. La heterogeneidad del demos se transforma en un reclamo universal para todxs sin ser traducido a un lenguaje neutro que borre las diferencias.

Pero se hace evidente que, aunque nos estamos acercando a esta nueva concepción de la política, aún no hemos dado el paso a la incorporación de la violencia revolucionaria de género como una herramienta válida y políticamente justificable de su accionar político. Por ejemplo, ¿qué debió a esa marea verde en Argentina, luego de que el senado rechazara la medida que haría legal el aborto en ese país, de entrar por la fuerza al Palacio de Congreso y sacar por los pelos y a palos a todos los senadores que votaron en contra de la medida y a sustituirlos por otros, o mejor aún, a declarar ellas mismas la legalidad del aborto por el poder que su fuerza y sus cuerpos les confieren? ¡Yo no lo sé! per lo que es cierto es que las condiciones materiales estaban. Tal vez, el problema era el problema de imaginación política de que he estado hablando aquí.

Si queremos ver un ejemplo vivo de violencia revolucionaria de género, tenemos que dirigir nuestra mirada a Kurdistán donde se encuentra el T.Q.I.L.A. (*The Queer Insurrection Liberation Army* por sus siglas en inglés o *Ejército de Insurrección y Liberación Queer* en español), un grupo internacional de anarquistas *queer* que, motivados por el despliegue de violencia homofóbica de ISIS en Siria—que estaban posteando videos de soldados arrestando a homosexuales, llevándolos a azoteas de edificios y lanzándolos al vacío—, se vieron convocados a tomar partido y unirse como una unidad de las *Fuerzas Guerrilleras Internacionales y Revolucionarias del Pueblo* que es un grupo de guerrilleros internacionales que se convocaron para defender la *revolución de Rojava* y a luchar contra el Estado Islámico en Siria.

Lo que me llama la atención de este grupo es que es el primer grupo revolucionario armado que conozco que se autoconvoca motivado principalmente para luchar contra la homofobia. Es decir, que son razones de género lo que los llevó a unirse a una lucha que no les afectaba directamente, solo por el hecho de que las injusticias de género eran tan atroces que éticamente no podían no participar de una guerrilla dedicada a dete-

ner dicha injusticia. Aquí vemos el surgimiento claro de un sujeto político comunista queer.

Esta violencia es un nuevo tipo de violencia; es una violencia emancipadora y revolucionaria de género que quiere decir que es una nueva estrategia contra las injusticias de género que no parte de la premisa de que el Estado va a intervenir, porque en casi todos los casos el Estado es parte estructuralmente necesaria del problema y de las injusticias en cuestión. Es una violencia anti-Estatal. Como nos dicen las compañeras del colectivo transfeminista de Euskal Herria, Medeak hablando de la violencia emancipatoria de género:

Esta es una cuestión polémica y compleja: no se trata de reproducir la misma violencia que criticamos, no se trata de convertirnos en ‘los amos’. Más bien se trata de generar estrategias propias de defensa y gestión de la violencia, lo que hemos traducido como autogestión de resistencia transfeminista contra la violencia machista o sexista. Estrategias que no pasan necesariamente por llamar a la policía y al estado para que nos salve de lo insalvable (MEDEAK, 2013, p. 78).

En este sentido la violencia revolucionaria de género tiene que ser ejercida siempre por “el pueblo” nunca por el Estado. Es una violencia divina, como le llamaba Walter Benjamin a la violencia revolucionaria. Una violencia que excede la ley del talión. No se trata de una justicia que repone o restituye, pues en muchos de los casos el daño y los agravios han sido de tal magnitud que pretender equivalencias entre violencias resultaría absurdo.

Se le llama divina a esta violencia porque, partiendo del hecho de que el orden del mundo está trastocado, de que parece no haber justicia en él, es “el pueblo” que la ejerce. Este toma en sus manos la tarea de reestablecer la justicia, no con el fin de arreglar el viejo mundo donde esta se dió, sino con el fin de fundar un mundo nuevo. Pero precisamente porque el mundo no tiene por qué ser de tal o cual manera es que aquellos individuos que se quieran incorporar a este sujeto *comunista queer* deben estar claros de algo que dijo Slavoj Žižek, en su libro *Violencia*:

... no existen criterios ‘objetivos’ que nos permitan identificar un acto de violencia como divino; el mismo acto que, para un observador externo, es simplemente un estallido de violencia puede ser divino para quienes están involucrados en él; no hay un gran *Otro* que garantice su naturaleza divina; el riesgo de leerlo y asumirlo como divino es completamente del sujeto. Es como lo que el jansenismo enseña acerca de los milagros: los milagros no se pueden verificar objetivamente; para el observador neutral, siempre pueden ser explicados en términos de causalidad natural. Es solo para el creyente que un evento es un milagro (ZIZEK, 2008, p. 200)

Este es un riesgo que solo puede tomar el sujeto *comunista queer*; el que le ha jurado fidelidad al evento T.Q.I.L.A.: la primera lucha revolucionaria armada de nuestra historia. Espero que la próxima vez que una marejada de pañuelos verdes toquen a la puerta del Estado esta no se contenga y, en un acto revolucionario de violencia divina, ahogue de una vez y por todas al patriarcado.

### Referencias:

BADIOU, A., & Tarby, F. (2016). *Philosophy and the Event*. Cambridge, UK: Polity, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Vintage Books : New York, 2011.

HARDT, Michel (2010). "The Common in Communism" en Costas Douzinas y Slavoj Žizek (eds.). *The Idea of Communism*. Verso: London y New York, 2010, pp.131-144.

MEDEAK. "Violencia y transfeminismo, Una mirada situada" en *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. Txalaparr:Tafalla Nafarroa, 2013, pp. 73-79.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violence*. Picador: New York, 2008.

## **Somatic practices and cultural embodiment: hosting dialogue // Práticas somáticas e embodiment cultural: acolhendo diálogo**

*Emma Meehan*

### **Abstract**

In this article, I summarise recent research in the field of dance and somatic practices in relation to culture, addressing how socio-political contexts are embodied and also resisted. Questions I ask include: What communities have been excluded from somatic practices/research and how can this be repaired? What can somatic practices offer in exploring cultural embodiment? How can somatic principles support cross-cultural dialogue in ethical ways? I discuss the practice of ‘hosting’ which I have been developing from somatic principles as a means of ethically and sensorially generating dialogue across cultures. These questions are examined within the context of an international political moment where immigration policies are a highly emotive topic and ideas of ‘hosting’ other cultures could be supported through dance and movement practices.

**Keywords:** somatic, culture, migration, dialogue.

### **Resumo**

Neste artigo, resumimos pesquisas recentes no campo da dança e práticas somáticas em relação à cultura, abordando como os contextos sócio-políticos são incorporados e também resistidos. As perguntas que faço incluem: quais comunidades foram excluídas das práticas / pesquisas somáticas e como isso pode ser reparado? O que as práticas somáticas podem oferecer ao explorar a incorporação cultural? Como os princípios somáticos podem apoiar o diálogo intercultural de maneiras éticas? Discuto a prática de “acolhimento” que venho desenvolvendo a partir de princípios somáticos como um meio de geração de diálogos ético e sensorial entre culturas. Essas questões são examinadas dentro do contexto de um momento político internacional em que as políticas de imigração são um tema altamente emotivo e as ideias de “acolhimento” de outras culturas podem ser apoiadas por meio de práticas de dança e movimento.

**Palavras-chave:** somática, cultura, migração, diálogo.

## Introduction: culture and migration

My interest in the topic of movement and cultural context arose from my doctoral research on site based dance in Ireland. It was impossible to ignore the history of Ireland's colonisation in exploring dance in the country. In order to counter representations of Irishness as savage on the British stage and reclaim a distinct identity from the largely Protestant English coloniser, Irish nationalism was bound up with Catholic ideals of morality. This was implicated in regulations affecting dance such as the Dance Halls Act (1935) which restricted social dancing due to the moral dangers implied and the Irish Dancing Commission (1930 to date) which codified traditional dance into a narrower and more restricted set of movements. There is much anecdotal evidence of modern dance being a challenge to Catholic ideas of morality also, with attempts at teaching in schools being limited due to the use of wide leg positions and revealing clothing (Robinson, 1999, 8). Contemporary dance therefore did not fully take root in Ireland until the late 1970s and early 1980s when changes were taking place in relation to women's role in society and television gave greater access to international ideas, attitudes and behaviours. However, because of historical factors, contemporary dance in Ireland is still chronically underfunded and supported, and there is also still no conservatoire training in dance available in the country. During my doctoral research from 2005-2010, I researched choreography informed by 'somatic' or body-mind practices including Authentic Movement and Body Mind Centering by Irish contemporary dance pioneer Joan Davis. Many of the narratives describing somatic history did not fit with my own experience – such as the story of somatic practices in dance flourishing since the 1960s in revolt against techniques such as ballet. In my study, it became apparent that being from a culture which was on the peripheries of Europe and the US where many of the somatic scholars were writing from, my dance histories and that of people from many other cultures, were not being represented.

This understanding about cultural invisibility in somatic scholarship arose primarily on a conceptual level, suggesting to me that although ideas of national identity can be an essentialising fiction, at the same time, cultur-

al difference still is entwined with routes and maps of power. On a more practical level, I deepened my awareness of how culture manifests bodily when I moved from Ireland to the UK in 2013 for work. Drawing on my own somatic movement practice, I became aware of how cultural habits had become sedimented over the years in my body-mind, made apparent when leaving behind a familiar culture and arriving in a new one with different cultural expectations. Here I want to avoid suggesting cultural stereotypes of Irish or English behaviour. Instead I want to point out that different cultures value and play out certain codes of behaviour, so when moving country, these expectations are likely to be interrupted. I noticed my own habits when I interacted with people, and the disorientation I felt when expectations for response were not met. These were in relation to use of voice, touch, interpersonal dynamics, and use of public/private spaces. I developed somatic strategies for re-orientating my body-mind, listening at times to the histories I carried with me and at other times responding in new ways to the environment surrounding me. During this time, I also became aware of how little was written about migration experiences in somatic practices and about the embodied experiences of migrants in Irish diaspora studies. I felt that surely as a field, through our attention to how the body and mind interact and reveal cultural histories, that there must be more to offer to this topic of migration and cultural embodiment.

I also know, however, that I write this in a position of privilege, having moved country under very different circumstances for example than refugees or asylum seekers. I don't fully understand what another migrant population might have experienced or need, and therefore it felt inappropriate to create somatic movement workshops based on my own experiences for other migrant groups to explore their cultural embodiment. This could appear like a further colonising attempt, applying my experience onto others who come from very different contexts. Instead, I have tried to consider different formats for dialogue across cultures drawing on somatic principles, to reach beyond my personal experience into the wider socio-cultural context that I live in. It seems to me to be very pertinent to explore cultural embodiment in a moment where globalisation has raised questions about what constitutes a national identity, while also fears of immigration rise with increased policing at borders and negative attitudes to non-national inhabitants. What is it that dance and somatic practices might have to offer in this paradoxical time of border flow and border control?

### **A review of somatic practices and culture**

First, however, I want to turn back to the field of dance and somatic practices to examine what has been written about somatic practices in relation to culture, who has been invisible from these narratives, and how inclusivity in somatic practices can be addressed. Martha Eddy (2002, online) notes

that 'The profound influences of Eastern and African movement concepts and practices have been seminal in the development of European and American somatic paradigms.' For example, Body Mind Centering is influenced by blend of Aikido, yoga, tai chi, Laban/Bartenieff Fundamentals, amongst other practices and philosophies. Eddy suggests that these global influences are not always well acknowledged by current practitioners in classes or even in scholarship, and there has been a creation of monolithic views of somatic history, written from a monocultural perspective and not representing the hybridity of the practices. She (2002, online) asks 'How can we facilitate somatic practices and philosophy with intercultural sensitivity?' This is a question that I will return to considering cultural sensitivity in how to research and practice in the field of dance and somatics.

Rather than focusing on the history of global influences, Sylvie Fortin (2002) addresses how somatics is currently practiced in different cultures around the world. She draws on her experience of different cultural contexts such as Canada, France, Australia, New Zealand, the US, Brazil, indicating the different ways in which somatics have developed. She addresses the standardizing of practices taught internationally such as through certifications, with the idea that the biological body is shared across cultures. However, there is also the problem that the 'neutral' body then stands in for all and this doesn't respect diversity in terms of gender, mixed ability and cultural perception of movement, for example. Fortin suggests that there is a more recent move to more eclectic and diverse exchanges, offering inclusiveness, different pathways into somatic practices, and cross fertilization of forms. She states (2002, 132) that: 'We move from being ego-somatic, centered on individuals, to a philosophy of eco-somatics, promoting relationships between knowledge bases and people in different sociocultural contexts.' Here she addresses the recurring topic in somatic practices, where the field has been identified with introspection at the expense of engaging with socio-political contexts. Rather, in my experience, focusing on introspection offers information that is embodied about the socio-political environment and can stimulate new action. I value Fortin's suggestion that we have moved to more open exchanges across different socio-cultural contexts, although I believe this is still a hopeful statement rather than a fully realised actuality. Both Eddy's and Fortin's articles are now over fifteen years old but still raise pressing questions today. How have the cross cultural influences on somatics been acknowledged or not, and how is somatic work being practices differently across cultures? These ultimately point to the larger question of who has been excluded from the story and how can this be changed.

More recently, Sylvie Fortin and Andrée Grau edited a special issue of the *Journal of Dance and Somatic Practices* (2014) on transcultural perspectives. They point out (2014, 3) the paradoxical view presented at the Dance

and Somatic Practices Conference in 2011 that: ‘many felt that it [somatics] had the potential to transcend these bodies rooted in history, language and culture. Others, however, felt that the narratives used to constitute somatics in different locations or spaces had not been sufficiently articulated.’ On the one hand, they note that bodies are culturally, socially and politically mediated but they also propose a desire for shared understandings across cultures. Within the issue, authors share perspectives from India, Japan, Mali, Guatemala, Egypt, Brazil, and Canada, representing a shared interest in articulating the value of somatic work across the globe. At the same time, these contributions sit side by side and it is for the reader and future scholars to point how a cross-cultural dialogue can happen and critique what power dynamics might be at play in how this occurs.

In the same journal, Kirsty Alexander and Thomas Kampe (2017) edited a special issue on ‘bodily undoing’ which explores how somatic practices undo not just personal but also social habits. They question the eugenic and racist dimensions of historical precedents to somatic practices, the ‘whiteness’ of the field, a need to counter elitism, and a desire to move towards inclusion and accessibility to develop a somatics for social change. Articles reflect on political demonstrations, eating disorders, gender non-binary practices, revisiting eugenic histories and archives, the political implications of touch, as well as somatics within and outside of academic institutions. We are left with the question raised by the related Bodily Undoing Conference at Bath Spa University in the same year (2017): ‘How do we question relevance, access, inclusion, and modes of knowledge production within our work?’ In relation to culture, it is apparent that there are problems with the location and access of somatic scholarship, even at a time where practice and research is flourishing in different places. For example, in this text, I also draw mostly on authors from Europe and North America as my key sources. The Euro-American and largely Anglocentric discourse could be seen to be sidelining authors from other backgrounds and languages in contributing to the development of the field. This is a topic which I cannot consider in depth here, but there is a debate to be had about how counter-histories and current practices from a wider range of cultures can be included in discourse.

Ciane Fernandes (2015) addresses the problem of accessibility of somatic work, pointing out that many of the certifications take place in the US and Europe making it inaccessible to those who do not have the finances and personal circumstances which allow travel. She also notes (2015, 18) how ‘somatics is criticized for being a grouping of mostly North American and European techniques which ... constitute modes of body training according to cultural preferences.’ At the same time, she refers back to a point also made by Eddy, on the global influences in somatic approaches and therefore the hybridity of cultures layered in these techniques. In fact, Fer-

nandes (2015, 19) argues that somatics is ‘not [...] domesticating the body in search of an ideal form ... but rather stimulating the development of relational and adaptive abilities grounded on sensorial experience, through creative interaction with the environment.’ Here she suggests that somatic practices, depending how they are facilitated of course, do not set out to place a technique with cultural assumptions onto the body, but rather the teaching attempts to open up responsivity to environment and context in which the person inhabits. In this sense, it can be argued that although somatic practices can develop an awareness of cultural heritages carried in the body-mind, it also offers opportunities to adapt, change, respond and resist depending on the continuing usefulness of a group of cultural behavioural habits.

Finally, it is important to note some other accessibility issues in somatic practices. Isabelle Ginot (2011) addresses how somatic work is often offered in private, fee paying sessions and she questions how this work can then be made accessible and relevant to those living in social exclusion. She has explored how somatic practices can reach people such as those with chronic health conditions and migrant communities, where financial barriers prevent access. However, she has also indicated that these communities and the gate keepers that they work with (community or health workers) do not know what somatic practices are, have little access to information about them, and what they might have to offer. Ginot has chosen to try and develop a shared language and make the work relevant to different communities, rather than imposing a somatic discourse which is out of keeping or irrelevant to the direct needs being experienced. This is a topic I will return to as I consider what formats I can develop from somatic principles that attempt to be open, accessible and responsive.

In this section, I have reviewed some research which explores key issues on somatic practices in relation to culture, as a basis to move forward toward my own proposals for exploring cultural embodiment and exchange. Acknowledging the inherent hybridity of somatic forms historically and how they are developing today would allow for more diverse narratives to be recognized, and change dominating macro-narratives which haunt the field. The practice of cultural sensitivity is also required in the field, whether that is through addressing gaps in the discourse where for example non-Anglophone work has been marginalized; as well as practically in understanding how such work may be perceived and received differently across cultures. Strategies can be put in place in research projects and professional practice that take into account these problems, such as considering multi-lingual publication platforms and events; or reflecting on personal cultural embodiments and how these assumptions might be communicated during workshops or trainings delivered. The understanding that the body is culturally mediated needs to be continually remembered in somatic prac-

tices, while also working towards means for shared dialogue where power structures are considered to allow a more equal sharing of knowledge and experience. Finally, relevance, access and inclusion need to be explored – questioning the perceived values that are implied, exploring what might be relevant for different groups, taking into account financial issues, cultural mores, mobility capacity and personal commitments which might affect certain groups. In the next section, I take these ideas forward in explaining some practical projects where I explored cultural embodiment and ways of creating shared dialogues through working with somatic principles. But first, I present the reader with a score to tune in to their own body-mind experiences. This is presented as a pathway into the examples of practice, and to give a taste of some of the movement work that I do in developing self-awareness of habits and contexts, as well as responding to them.

### **Score: attending and responding**

Bring attention close to the body

Receive the condition you are in

Notice signals from body systems

Heart beating, breathing, muscles, bones, fluids, organs, nervous system

Tensions, pulsations

Bring with you an awareness of your condition

Notice the wider environment

Aware of mid, far, distant space

Touch, sounds, smells, atmospheres and rhythms

Orientate to your position and location in this environment

Take with you a sense of condition and environment

Make any adjustments you desire

Stretch, massage, shake, breathe, yawn

Adapt and respond to sensory information gathered

Find a position from which to complete, for now

### **Cultural embodiment in transition**

This score is a taster of experiments I have been doing with interoception, exteroception and adjustment to the feedback received. These have supported me in exploring how culture is embodied and adapted in new environments, such as noticing my own habits of familiar behaviour, feeling what is unfamiliar, and inviting myself to respond to my condition and

the environment around me. Next, I will indicate what somatic practices offered me when moving country, supporting self-reflection on cultural heritage and the shifts that happen when moving country. I do this not as a self-centered indulgence (I hope), but rather to share how starting from first person experience can reveal socio-cultural embodiments, and from there I then explore how to bring this personal exploration into a more public form.

Firstly, my experience of moving country was one of sensory overload – new information was being absorbed whether it was routes walked to work, modes of transport, pace of life, sounds and so on. While in part it was exciting to experience a new environment, it could also feeling overwhelming. When I was alert continuously to new exteroceptive information, I did not attend as closely to feedback from my own body's internal processes, resulting in a feeling of being disoriented. At the same time, I was constantly in motion – flights between new and old 'homes', travel to new places for work, searching for somewhere to live. During this period, I found returning to interoceptive attention to body systems to be a supportive balance with all of the new exteroceptive information I was receiving. I felt sustained moving in and out of new experiences, between familiar and unfamiliar. Bringing attention back to my body allowed me time to settle in whatever place I had found myself briefly, such as temporary accommodation, but also landing in my own body through gravity, weight, position, proprioception and so on, and orienting into the 'near space' surrounding me. Spending time moving between interoceptive and exteroceptive awareness also helped me to notice what histories I carried with me, and what was of value that I brought with me into the new environment, whether cultural activities such as cooking or social values such as creating community. It also brought attention to shifts and changes happening to me and what remained in the body as a result. For example, if I behaved in a way that was familiar to me but it wasn't met with the response that I expected, through interoceptive attention I would become aware of resulting tensions in my body and move with them, preparing for future encounters. This allowed me not to become stuck with the repertoire of familiar social habits that I had grown up with but continue to expand my cultural embodiment by exploring new movements, feelings and actions – allowing for a more fluid sense of identity growth and change. To summarise, somatic movement practices therefore invited the capacity to find home in the body-mind; to develop bodily/spatial locatedness; to attend to shifts and changes; to reveal genealogies, dislocations, and fluid identity; to value connections to cultural history; to expand cultural embodiment; and to allow for adaptations where appropriate. This process for me had cycles of interoceptive reflection, exteroceptive interaction and mediating between the two through response or adaptation – outlined briefly in the score earlier.

From this process of exploration, I wondered how I could further my work on cultural embodiment in order to extend the work beyond my own personal experience. This resulted in a series of different projects stemming from my Irish cultural heritage: 1) Live Archive – an exhibition and performance project about Irish contemporary dance archives and the value of what remains in the body of dancers and audiences over time 2) Home Practice – an exhibition of materials in a gallery context sharing my matrilineal heritage to create conversations about heritage and migration and 3) Invisible Irish – a project investigating the Irish migrant community in the UK through cookalong interviews and other activities to explore the relationship between food and belonging. These events experimented with different formats for sharing the research with public audiences in a sensory and interactive manner. As a practitioner, my drive was not to create one off workshops with community groups who I thought could benefit from the process, but to develop creative social events for exchange and dialogue. In retrospect, I think this stemmed from a belief that I did not want to impose movement practices on groups who might be more or less comfortable with it. I wonder how different cultural and religious communities might engage with improvised and expressive dance, or what impact age and gender might have on willingness to ‘perform’. For example, researcher Barbara Hatley (2009, 80) contrasts performance projects with peace aims in Indonesia and Northern Ireland, commenting that: ‘Many ordinary community members [in Indonesia] have some artistic skills and are pleased to perform’ while ‘in Northern Ireland...reluctant male students from stern Protestant backgrounds [who] regarded drama as mere “pretence”.’ My concern reflects a desire to challenge imperialistic, paternalistic and seemingly ‘benevolent’ colonialist attitudes to other cultures (see Fionn-Barr 2018), containing the underlying idea that the outside researcher is the expert who knows what will help others. Rather, I wanted to open up spaces of exchange where I could share my first person experience as a starting point to open out to conversations with others, and from there to create a dialogue with those attending about what cultural embodiment meant to them. Briefly, I will give a bit more information about two of the projects to show how I utilised somatic principles and how this translates into a proposal for ‘hosting’ as a means for generating cross-cultural dialogue from somatic practices.

## Hosting dialogue

*Home Practice* was a project I submitted to a *shrine to women’s work* exhibition at AWOL studios in Manchester, UK in August 2016, curated by dance artist Amy Voris, which celebrated the matrilineal family and creative lineage in the work of eleven exhibiting artists (funded by Arts Council England). My piece was re-presented the following year at the Theatre and Performance Research Association gallery at University of Salford, Man-

chester, curated by Alison Matthews in August 2017. As a result, I had a chance to test the work in two environments (a public studio and university/conference gallery) as well as deepen the manner in which I shared the work. My submission includes a basket with lace woven by my great grandmother, my movement journals from dancing with the lace, a cake baked from my mother's recipe, a poem by my mother about my great grandmother baking, family photos and so on. It formed a continuation from my exploration of embodied cultural heritage and connected with memories of Irish emigrants who moved to England over centuries. The exhibit was meant to be interactive, inviting audience to touch, taste, smell, read, and talk. What perturbed me about presenting at a gallery for extended periods was that I was absent from interacting with and mediating the experiences of audience members visiting the exhibition. So, I decided at times to insert myself into the gallery experience and explore how I could host a dialogue with the audience, starting from my own experience of moving country and bringing a curiosity about the experience of viewers. I tested out how much information to share, where to place myself, posing questions, stepping back and watching conversations and so on, drawing from a set of somatic principles of body and environmental awareness.

On reflection, I noticed how this interaction as exhibition 'host' supported both my inquiry and the experience of the audience in engaging with the work in a more meaningful way – in a form of reciprocal exchange. Derrida (2000, 23, 25) contrasts conditional and absolute hospitality, with the former setting up an expectation of obligations of the guest; and the later an unconditional hosting with no expectation of reciprocity. Rather than focusing on obligations, I propose here that reciprocity in a hosted exchange asserts that the 'visitor' has something of value to contribute, and does not assume that the other person has nothing to offer. Within the project, I started from my own examination of how culture is deeply embedded in body-mind sense memories. From there, I opened up an interaction with exhibition visitors which revealed more diverse cultural histories and perspectives. One participant told me of the long journey their great grandmother had made as a migrant, another person recounted their confusion of expressing their sexuality having moved country to the UK. At times, audience members also interacted more directly with each other on topics of lineage, for example, exploring family histories of relatives who did not have children and therefore experiences of breaking the family line. While I played the role of host or moderator, it became a group sharing around culture, lineage and migration which served both my enquiry but also involved and connected the visitors at the event.

This testing of a hosting practice within an artist studio and academic conference gallery, however, could be argued to have a limited remit in reaching wider audiences and exploring issues of cultural embodiment. In my

next project, I decided to interact directly with the Irish community where I work in Coventry rather than relying primarily on my own experience, with the idea of sharing the outcome in a public, community-based event. The project title, *Invisible Irish*, reflected experiences of Irish immigrants in the UK who can feel invisible, appearing like an insider but feeling like an outsider (Kneafsey and Cox 2002). It also referred to the invisibility of certain kinds of data regarding migrant experience, such as sensory memories and somatic experiences. With my project collaborators Carol Breen and Carmen Wong, we gathered data through cookalong interviews, with food as an accessible, shared sensory experience woven with ideas of home and heritage. During cookalongs and other informal interviews at Irish events, we talked to Irish people from different generations who moved between the 1950's and 2000's of their different experiences of moving country and what Irishness meant to them. We collected different kinds of sensory data – smells, sounds, tastes, atmospheres, textures which were tied up with emotions and narratives surrounding moving country and nationhood. Again here I chose not to present a somatic workshop as a mode of investigating embodied cultural heritage, because I thought that would be an inaccessible format less relevant to the community. As described earlier, dance and movement were heavily controlled in devising an idea of an Irish national identity and I thought that improvised movement exploration would be much more alien than a social event sharing food. The cookalongs and conversations generated materials reflecting somatic experience, which we collated using audio, video, fieldnotes, as well as recipe gathering and recording.

We were invited to share our findings at the Coventry Refugee and Migrant Centre 'Party in the Park' in July 2018. While Irish migrants are in a very different position to refugees in the UK, the event was a celebration of world cultures and as such, they welcomed a wide representation of diverse communities. We decided to share Irish food and recipe cards, as well as creating a map of the world with the small island of Ireland humorously at the centre, inviting participants to make potato prints on places in the world that they had lived or identified with. Finally, we laid out an area for discussion and eating, with comment cards with questions for participants about recipes from their home and experiences of food and culture. In preparation, I also developed a much more detailed hosting score, which prepared me to engage with interoception, exteroception, and response/adaptation in engaging with audiences in the interactive event. Practicing this score as a simple choreography during the day of the event, what primarily stayed with me afterwards was the question of who feels entitled to interact. My experience of hosting the stall/event *Home Practice* was markedly different, as I was constantly approached and people continuously interacted. I reflected on the privileged sense of ownership implied in moving directly through space, taking food on display, and talking to



Home Practice ©Amy Voris



Party in the Park ©Rob Batterby

the hosts. Rae Johnson's (2017) *Embodied Social Justice* indicates how political issues are held in the body in ways that can create blocks to social participation. The refugee and migrant communities in attendance at the Party in the Park are living in a post-Brexit Britain where the message is that those who are 'foreign' are not welcome. Further, many people are arriving under circumstances where they are disoriented not just by moving country but also are embodying the trauma of the circumstances of their departure from home countries. Presenting the work to refugee and migrant communities revealed how situational traumas become embedded in bodily behaviour and further indicated how great sensitivity needs to be developed in exploring how to create a genuine ethical dialogue. This is an area for future consideration in developing the hosting practice, however in this instance it became clear that hosting can become a learning and reflective process for those who are facilitating.

## Hosting principles

Methods for hosting dialogue could be useful for anyone working in environments where cultures meet. This might be in your work place or socially, interacting with ethnic and migrant communities, or communicating across virtual networks. Here I have gathered a set of principles developed from dance and somatic practices which I have found useful in setting up dialogues, including self and environmental awareness, but also practices for negotiating between self, others and contexts.

### 1. Preparing

- Become aware of your own cultural embodiments – what do you carry with you?
- Start from awareness of your own positionings to open out to other experiences
- Reflect on what kind of hosting role you will play and how you can embody that: receiving guests, welcoming, offering hospitality, moderating and so on
- Devise creative methods for hosting dialogue that are accessible, relevant and safe for the audience and yourself
- Examine what languages of communication will be used and what assumptions are implicit e.g. written, spoken, touch, gesture, group work, one to one etc.
- Practice skills of witnessing your own experience and that of others, as well as the environment (tracking sensation, thoughts, feelings, position, patterns etc.)

- Develop scores exploring interoception, exteroception, boundaries, response and adaptation

## 2. The event/choreography

- Arrive with plenty of time to adapt to the environment, setting up, noticing atmospheres, finding a comfortable niche for working, acquiring any additional materials etc.
- See yourself as being among, part of, belonging and unbelonging – rather than at the centre of the event (See Reeve 2015 and 2008 on being among and finding a niche)
- Notice dynamics of others as they engage, such as eye line, gesture, proximity, pace, position, gravity, levity, and so on (See Johnson 2017)
- Play with direct and indirect contact with others
- Explore with your own use of language, posture, gesture, eye contact, touch, spatial relations, positioning (See Johnson 2017)
- Test how much or how little to say or do
- Balance your intention for the event (questions or enquiries), while also inviting attentionality (Ingold 2016) which is a dispersed, open and less directive attention
- Feed back physically or through language what you have noticed; pose questions; offer space for unformed thoughts or actions
- Allow time for yourself to step in and out, opening and contracting, adjusting and responding
- Become attentive to your own needs and interests while in the presence of others and beware of jumping to assumptions of what others need or want
- Allow for mutual exchange and reciprocity – this is a shared event

## Closing

- Make time to close the event with others – whether through words, sounds, movements, social activities and/or celebrations
- Develop your own practice for processing after events – writing, drawing, moving

- After a period of time, talk with friends and colleagues of your experience
- Create a new score or set of principles based on your learning
- Start the process again

## Conclusion

In this article, I have examined how somatic practice and research as a field can examine its own history in relation to how cross cultural influences are acknowledged. I also noted that somatic work is practiced differently across cultures, and each practitioner-researcher needs to consider any implicit assumptions that they bring as well as how to adapt somatic work in each new context. Certifications are raised as a problematic area due to the costs and travel requirements, and it needs to be explored how somatic work can be made accessible and relevant to different audiences. Despite this, the diverse influences on somatics point to its inherent hybridity as well as its focus on opening up to new movement repertoires rather than imposing cultural techniques and ideologies on others, when it is best practiced. Within this frame, I suggest that somatic practices can in fact support reflection on cultural embodiment of heritage, by inviting us all to notice movement habits that come from family, location, social mores and so on. This awareness can allow participants to choose which behaviours still hold value for them, at the same time as inviting the possibility to let go of others which are no longer helpful or which need some adaptation. In this sense, somatic practices can help to alter situational inscriptions on the body which could be traumatic, or to support a fuller inhabitation of cultural embodiments that feel crucial even in environments where they do not fit so easily.

I have indicated that somatic practices in relation to migrancy has not been addressed in the field. This body of practical research I have undertaken has opened up ways to explore cultural embodiment and dialogue in a period when the migrant crisis and globalized living calls practitioners and researchers to address such issues. However, the practices of cultural awareness, sensitivity, acknowledgement, responsiveness and dialogue are not simple and I argue that dance and somatic practices offer an in depth understanding of how these qualities can be embodied. I have proposed here a practice of hosting as a means of working for dialogue in ways that try to explore accessible formats that draw on somatic principles. The hope is that ideas of hosting could provide an attitude of welcome, when hostility and division compounded by nationalistic rhetoric and far right politics are increasingly visible. The concept of hosting expands the remit of somatic practices beyond workshop or performance contexts to other kinds of events that invite informal sociality, as a means to open up ver-

bal and/or non-verbal exchanges. I believe it is important to think beyond current structures and let each new context inspire creative formats, since dance and somatic practices in their current forms may or may not be familiar, safe or useful, depending on the communities involved. Hosting could also be a key set of skills developed from somatics for a wider political end, not just for migrant communities arriving in new cultural contexts, but for everyone to navigate an awareness of inclusivity and access in their work. To that end, whether or not you integrate hosting as part of your own practice, I ask you to consider: How can you generate exchanges through dance and movement principles that support cross-cultural dialogue in ethical ways?

## References

ALEXANDER, Kirsty and KAMPE, Thomas (2017) 'Editorial for special issue: Bodily Undoing: Somatics as practices of critique', *Journal of Dance and Somatic Practices* 9: 1, 3-12.

DERRIDA, Jacques (2000) *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Translated by Rachel Bowlby. Stanford University Press.

EDDY, Martha (2002) 'Somatic Practices and Dance: Global Influences'. *Dance Research Journal*, 34: 2, 46- 62, accessed at <<http://continuummovement.com/docs/articles/somatics-and-dance.htm>>, last access: Jun 3, 2019.

FERNANDES, Ciane (2015) 'When whole(ness) is more than the sum of the parts: somatics as cotemporary epistemological field', *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, 5: 1, 9-38.

FIONN-BARR, Debbie (2018) 'A critical analysis of the evolving and embedded practices in UK Bharata Natyam company Sankalpam', PhD thesis, Coventry University, unpublished.

FORTIN, Sylvie (2002) 'Living in movement: A transcultural perspective.' *Journal of Dance Education*, 2: 4, 128-136.

FORTIN, Sylvie and GRAU, Andree (2014) 'Editorial for special issue: Transcultural Perspectives on Somatic Practices and Research', *Journal of Dance and Somatic Practices* 6: 1, 3-7.

GINOT, Isabelle (2011) 'Body schema and body image: At the crossroads of somatics and social work', *Journal of Dance and Somatic Practices* 3: 1&2, 151-165.

HATLEY, Barbara (2009) 'Social reconciliation and community integration through theater' in *Reconciling Indonesia: Grassroots agency for peace*. Edited by Birgit Bräuchler, Routledge: London and New York, 77-96.

INGOLD, Tim (2016) 'On Human Correspondence' *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 23, 9-27.

JOHNSON, Rae (2017) *Embodied Social Justice*. Routledge: London and New York.

KNEAFSEY, Moya and COX, Rosie (2002) 'Food, gender and Irishness-how Irish women in Coventry make home', *Irish Geography*, 35: 1, 6-15.

REEVE, Sandra (2015) 'Moving Beyond Inscription to Incorporation: The Four Dynamics of Ecological Movement in Site-specific Performance', *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*, ed. V. Hunter, London and New York: Routledge, 310-27.

REEVE, Sandra (2008) 'The Ecological Body.' Ph.D. thesis, University of Exeter, unpublished.

ROBINSON, Jacqueline (1999) *Dance in Dublin in the 1940s*. Manuscript available at the Dance Ireland Library, Dublin. Paris: unpublished.

### **Creative works and projects cited**

MATTHEWS, Alison (2017) TaPRA Gallery. Available on: <[http://www.salford.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0008/1295666/23.08-TaPRA-Conference-Programme-2017-NEW-reduced-size.pdf](http://www.salford.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0008/1295666/23.08-TaPRA-Conference-Programme-2017-NEW-reduced-size.pdf)>, last access: Jun 3, 2019.

MEEHAN, Emma (2016/2017) *Home Practice*. Available on: <<http://www.accumulationsproject.com/home-practice/>>, last access: Jun 3, 2019.

MEEHAN, Emma; BREEN, Carol; and WONG, Carmen (2018) *Invisible Irish*. Available on: <<https://www.coventry.ac.uk/primary-news/cook-alongs-give-insight-into-coventrys-irish-community-/>>, last access: Jun 3, 2019.

VORIS, Amy (2016) *a shrine to women's work* (2016). Available on: <<http://www.accumulationsproject.com/a-shrine-to-womens-work>>, last access: Jun 3, 2019.

## **Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup> and social somatics //** **Fundamentos Bartenieff em (OU E) somática social**

*Regina Miranda*

**G**ood afternoon everyone! I would like to congratulate the organizers of this conference for this amazing event, and thank them for the kind invitation to reflect and share my experience with one of the pioneers of dance therapy and social somatics - Irmgard Bartenieff (1900-1981). I am honored to discuss her contribution to the somatic field through the *Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup>* and my own artistic development of her work.

Initially, I would like to invite you to find more space to move your body, remember to breathe, maybe get up and turn your upper trunk or even your whole body if you want. Take your time to look around, perceive the whole ambience, including this large and amazing group of people, attracted to reflect on what *somatics* means. Without interrupting your movement, unless you want to, let's go back in our thoughts to ancient Greece, where "soma" was a word used to describe – the whole person. Did you know that pioneers, such as Irmgard, always intended the somatic work to be applied to social change? Unlike the common belief that the Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup> consist on a set of internalized exercises quietly performed on the floor, from their early beginnings their aim has been to establish a kind of body connection that doesn't isolate us from what we perceive as external environment.

"Social Somatics" was a later field born from somatic practitioners' desire to co-create alternative paths and possibilities of collaboration among people and communities, which otherwise would probably stand disconnected and in conflict. As diverse somatic practices have been promoting diversity, addressing inequalities, counteracting injustice across domains, and building healthier communities (EDDY, 2016), the field gained multiple forms. More generally, we could say that it convenes embodied practices

of shaping a world nurtured by positive human values, aiming to develop new paradigms of mutual respect for all.

I first encountered “social somatics” in the mid 1970s, when I left a career as a ballet dancer in NYC to study the movement theories of Rudolf Laban, which attracted me as a language for choreographing out of the ballet, or any dance style’s canons: in other words, a movement language that could be a framework for freedom of expression. When pursuing the certification of Movement Analyst at the Dance Notation Bureau (1974/75), I had the privilege to be guided by *Irmgard Bartenieff*, a former Laban student, whose interest at the time spanned from dance and physical therapy to anthropology and cultural studies. Irmgard’s fluency in connecting the individual and social bodies showed me the possibility of being a dancer/choreographer and also to have a life as a normal engaged citizen and cultural activist. Born and raised in a family of politicians and artists, I found the space to combine my passions.

At that time, Irmgard was differentiating her body of work from Laban’s while maintaining the connection with his movement theories. Irmgard’s highlighting and expansion of the Body aspect within Laban’s inextricably related “Body-Effort-Shape-Space” (BESS) structural category had such impact in his System that gradually it became known as the Laban/Bartenieff System. Lately, I have been wondering if we shouldn’t refer to it as Laban & Bartenieff System, acknowledging the connection of both while distinguishing a singular female voice.

Irmgard’s embodied methodology, which instigated her students to find answers in the movement, underlined by her mantra “*Be ready to change! Change is here to stay*”, taught us not to be afraid of changing courses, challenged us to visit new territories and, particularly, made me chose “becoming” over “being”. Moreover, I believe she infused in all of us the desire to use the “Bartenieffs - BFs” as a fundamental method to educate performing artists as well as people from all walks of life, and to use it as a social somatic force to address inequities across race, class, gender, ability and sexual orientation.

Over the 40 years since I was professionally certified as a Laban Movement Analyst (LIMS CMA, class of 1975), I have been witnessing in the United States the strong Irmgard’s influence in Movement Studies, mostly through the work done and promoted by the Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, which she founded in New York City, in 1978, and later at the Integrated Movement Studies, led by CMA Peggy Hackney; in the NYC Dance Education, led by LIMS CMA Jody Arnhold, first at the Dance Education Laboratory and now at most NYC university levels; and the proliferation of somatic approaches in many cities. Here I will only highlight

some that sprung out from the Bartenieff source, such as Martha Eddy's "Mindful Movement" (EDDY, 2016), Peggy Hackney's "Integrated Movement" (HACKNEY, 1998) Bonnie Bainbridge-Cohen's "Body-Mind Centering" (COHEN, 1993), Judy Ganz and Deborah Heifetz "Embodied Leadership Training"(2018), and my own "Body-Space Connections" (MIRANDA, 2008).

Both the foundational and the actualized Laban & Bartenieff theories continue to excite my imagination and to nurture my intense curiosity about human beings' interpersonal behavior, moreover how we shape our relationships with history, geography, and cultural environment. Today, I will present my perspective on how the Bartenieff Fundamentals have informed the recent field of Social Somatics and how I have been exploring it in my artistic practice. Presenting "Bartenieff Fundamentals in Social Somatics" my intention is not to privilege one particular narrative over another, and even less to exhaust Irmgard's approach, but to share resources that have been rich enough to nurture multiple practices and many lives. I hope you will recognize how the BFs' apparent simplicity in doing, operates in complexity by distinguishing ideas without separating them, associates countless elements without reducing them, and offers paths to understand the world as an open system of interactions and revitalizations. Without valuing the internal over the external, or vice versa, the practice traverses and intensifies the body awareness of being connected to others and the environment and how we are constantly mutually transforming one another. As Hackney reminds us, Irmgard used to repeat that, *"the main object of all this material is to suggest additional modes of perceiving yourself and the world around you, using your live Body totally – body/mind/feeling – as a key to that perception."* (HACKNEY, 1998, p. 3)

I believe it has been mainly through interactive site-specific performances and arts-based educational projects that I created that I have been attempting to fulfill this vision. Among the arts education projects that I developed in Brazil, I would like to highlight the "Choreographic Atelier" (Rio, 2003 – 2009), a performing arts one-year program that included 100 selected students and artists from all regions of Rio. Participants of different ages, ethnic and social backgrounds, received a free in-depth arts, citizenship and leadership education in an environment that welcomed and perceived diversity as a strength, which everyone should embrace and acquire the capacity to work with. This Laban & Bartenieff-based project branched out from an understanding of pedagogy *"as a deeply civic, political and moral practice - that is, pedagogy as a practice for freedom"* as proposed by the famous Brazilian author Paulo Freire (2000), and from a strategy of sustaining a multilayered process that traversed and combined dance, theater, movement studies, visual arts and leadership studies, aiming to become resilient enough to survive and thrive away from hegemonic discourses.

The Choreographic Atelier showed me the need to approach the BF in the Social Somatics context. I went back to my notes and began to develop an approach centered on apparently simple tactics that I denominated the - “3As: Agility, Adaptability and Alignment”. Instead of strategy, which aims to create or maintain a territory, I chose the term tactics alluding to Michel De Certeau's (1984) sense, which refers to a move that seizes the occasion and plays with the unexpected and previously un-attended. I believed then as now, that by attending to our private/social body through the Bartenieffs one could become able to acquire the capacity “*to transform internalized, relational, structural and cultural conditions that impede personal/social wellness*” (SWANN, 2018).

The “3As: Agility, Adaptability and Alignment” represent a combination of capacities developed in association with the Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup>, which can be helpful to operate the social transformations we desire. In this context, we perceive **Agility** as a capacity to respond quickly to environmental challenges. To enhance agility through the BFs, we focus on body connections that help changing levels, we use unusual movement sequencing in and between bodies, switching from the upper to the lower unit of the body and vice-versa, and we also approach decision making from different body initiations and multiple body-space perspectives. **Adaptability**, perceived as a capacity to connect, while preserving one's own identity, is developed through the BFs by exposing participants to different social situations, observing the need to adapt, sometimes just by changing breathing rhythms, other times by adjusting to another person's body, enhancing the capacity to listen, changing the way one is accustomed to initiate a movement, moving sounds' body origins through Bartenieff's ascending-descending body vertical sound column (Uh-Oh-Ah-Eh-Ih), and by suggesting movement sequences nurtured by flow. Aiming to acquire more flexible body forms, and perceptions of social situations, we strive to avoid patterns of polarization between right and wrong and work on connections and negotiations. Finally, **Alignment** is explored to develop the capacity to consciously understand and define a spatial intention, while making connections and coordinating actions towards common goals.

A parenthesis must be made to distinguish adaptability from assimilation. By definition, to adapt is a process that operates change by preserving one's movement cultural signature while opening possibilities of acquiring new forms, which emerge as part of a reciprocal process. Assimilation usually insist on the loss of personal cultural signatures through the acquisition of the more dominant ones. It is the case, for example, of being instigated to erase one's native language accent or abandon cultural ways of behaving to be accepted in a certain culture. But one doesn't need to change countries for that to happen: different cultures of one city can present the same challenge.

The BFs used in association with the “3As” form an embodied approach that heightens the awareness of sociocultural complexities and facilitates the observation of contexts of privilege and oppression. As a practice, it has also proved to be helpful in bridging disconnections, transforming undesirable social patterns and enabling the emergence of socially sustainable patterns. The following BF early “patterns of total body connectivity” (Hackney, 1998) for example, are one aspect of the Bartenieff methodology, but combined with the “3As” they have been helpful to perceive how social disconnections become imprinted in the body as restricted body organizations and broken patterns of connectivity, while allowing for restorative connections and the discovery of new collaborative paths that may lead to better futures.

1. The **breathing process** is key to bridge disconnections. As the foundation of all movement, this inner-outer-inner process keeps us alive, moving and capable of connecting. In order to raise social somatic awareness, we raise some questions: “- *How do you breathe when you are feeling oppressed? Do you feel any difference in your breathing in front of people that you identify as authorities? Are we capable of breathing together, and still maintain our individual breathing pattern?*”

2. The **Core-Distal** connection, linking the center of the body with the outer limits of our body establishes a differentiation from the environment to which we are connected. Possible social somatic experiences can be suggested by questions, such as: “- *Can you associate your body core with your core beliefs? How the movement that irradiates from the core impregnates your actions? Thinking that core-distal is a two-way road, how the relationships that you establish nurture your core beliefs and dialogue with others’ beliefs?*”

3. The practice of the **Head-Tail** organization develops a flexible connection between head and coccyx, energizes the spinal fluids, helps defining the body’s relationship with gravity and creates a dynamic pull between the sense of grounding and spatial awareness. This connection always reminds me of Alice looking at her distant feet! So much can be gained or lost between these extremes! Examples of questions that we use are: “- *Do you know how to preserve your personal integrity, stand for your beliefs while connecting with the changes in the environment? Is there an alignment between your values and how you do what you do? And the product of what you do, does it somehow embody your beliefs?*”

4. The **Upper-Lower** organization, which delineates a horizontal line between the upper and lower units of the body, allows for a sort of

conversation between support, awareness, and outreach. Questions that we ask during this practice include, but are not restricted to: “- *Do you know your immediate and long-term goals? How do they relate? Which part of your body leads your actions? Are you over-reaching, under-reaching or not reaching? What kind of support does your body give you to negotiate between your and other people’s desires?*”

5. **Body Half Connectivity** establishes the connection between the right and left sides of the body. In the social somatics’ practice it provides access to pondering, weighing sides of a situation, hesitating, analyzing seemingly incompatible possibilities and seeking balance or severing.

6. **Cross-Lateral** connections consider the diagonal pathways across the body for a potential integration of all social body dimensions. Through its use of rotation, the cross-lateral connections provide a means to mold and adapt to the environment and others. In exploring this body organization, our practice mainly focuses in small to large spiraling movements, which help connect all levels of the body, constantly changing perspectives and giving full access to the environment.

As I mentioned before, site-specific performances have been directly addressing some social issues that deeply move me. For example, in “75, Alice Street: Rooms for Rent” (2002), our company focused on **finding strategies to bridge social disconnections** between people who live and/or work in the neighborhood where we have our working space, in Rio de Janeiro.

During the initial renovations of the space that we use for classes, rehearsals and performances, it became clear to us that the house had been inhabited by multiple families: the walls of each room presented smaller divisions and the memory of different ways of ordering the interior spaces. Overall, it was indicative of an arrangement, which is forbidden in Rio: the informal use of large historic constructions of the early 20<sup>th</sup> century, preserved in their exterior façade and internally divided in multiple very small rooms, which are rented informally to people who don’t have the means to pay for a formal rent, nor want to live in the slums.

Researching throughout our neighborhood, we discovered that, although forbidden, a few tenement houses were still active disguised among the large houses of the Alice Street. We interrupted the renovations, recreated the internal spaces as they had been previously divided and began to identify and gradually approach some neighbors, explaining that we were

interested in and asking if they could introduce us to at least one tenant. When we were finally admitted into the interior of one of these houses, we ensured the tenants that they would not be exposed or placed in any kind of danger, nor be portrait in ways that could be directly linked to their lives. With them, over the period of one year of visits, interviews, and artistic exchanges, we got to know the social strategies they created to live together on the border between formality and informality.

Their key word is – invisibility. In order to not have the house or themselves denounced to authorities, the tenant’s tactics include the reproduction of the traditional family model among members who don’t belong to the same family, evasiveness to any kind of questions among themselves and at the local small businesses, using the head down and walking close to the buildings not to disturb the street flow, avert looking at any passerby, dress in ways that do not call attention, ultimately – to become invisible by “being similar to everyone”. As they used to say, “that’s how we adapt.” Nevertheless, by changing their unique ways of behaving in order to be undistinguished from “others”, they were mostly absorbing the overall modes of working class behavior. Although the effort included adaptive behaviors, the loss of individuality pointed more to assimilation than to adaptability. But even if they could perceive the high somatic price they where paying for living in informality, they would not risk losing it.

Our challenge was to cross over this conquered status without endangering their precarious sustainability. During the one-year period that we worked together, while establishing a protective social net to support their survival strategy, we dropped pre-conceived ideas and learned from each other in order to bridge the gap between “us and them”. Together, we discovered other possible strategies to survive, found ways to restore the chattered dignity of most, and were able to create a more inclusive environment for all, including ourselves. And it was all basically through the body! Our Bartenieff-based practice was barely undistinguishable from everyday movements and basic information was given only when asked for. In fact, developing and rehearsing for the performance gave us all the space to experience new body connections and change habits. The poetic space became our common territory to create new meanings on and off stage.

Later, critically reviewing the work, we perceived that even if two artists from the tenement houses flourished during the process (a girl became a dancer and another a poet) and were able to pursue new professional paths, even if an old lady who had been a singer gained an unexpected recognition by participating in the performance, the process only temporarily increased everyone’s social mobility. The pedagogical design for the Choreographic Atelier, which began one year after “75, Alice Street”, was our answer to help promote social mobility through the arts. At the Atelier,

everyday Laban & Bartenieff-based embodied practices focused in the full use of the “BF+3As” as a framework for supporting exchanges, bridging social disconnections, and promoting **social mobility**.

We know that contemporary politics of exclusion have been quite effective in making almost everyone and every group feel marginalized. The philosopher Michel Foucault (1926-1984) examined in “History of Madness” (2006) the history and means of exclusion of those ostracized and confined on the basis of a seemingly clear dividing line between sanity and insanity. His work has been criticized because of the questionable binary of exclusion versus inclusion, but it offers much to reflect about and it is poignant enough to make it hard to forget. More recently, the media has given us increasing access to witness international undesirable social patterns. This exposure has also helped to produce counter trends and numerous movements of inclusion. Nevertheless, internalized socio-cultural structures are not easy to change. Without a sound methodology, well intentioned efforts tend to become unsustainable. The Laban & Bartenieff theoretical/experiential background supports the movement observation that is necessary to identify local cultures and possible social disconnections; creates a common language that facilitates raising awareness within the groups we work with of the potential danger of just shifting the coin, reversing the configuration but producing similar and sometimes more sophisticated systems of exclusion.

Working from the premise that by attending to our social body we can become able to transform internalized, relational, structural and cultural conditions that impede social wellness (EDDY, LEGUISAMO & SWANN, 2018), our site-specific performances have been focused in investigating mobility across social divides and collaborating in promoting social change. Our practice has been to observe organizational structures and through movement practices help people become aware of unconscious fixations and normative conducts imprinted in the body, while nurturing artistic processes of becoming. Not becoming a pre-determined body, just working on complex movement experiences that differ from normative determinations.

Recently, for example, in the project “Fashion & Movement”, (“Moda & Movimento”, Rio de Janeiro, March, 2018), which I conceptualized and co-curated with the Brazilian designer Luiza Marcier, the performances “Venus Xtravaganza” and “Live Model” focused on rethinking gender roles and sexual identities. Venus Xtravaganza (March 1<sup>st</sup>, 2018) presented clothes by Ronaldo Fraga, who is an internationally recognized fashion designer from Brazil. Being himself someone who has been disrupting the normative body of fashion, he enthusiastically engaged with the concept of a non gender-specific performance and agreed to send us clothes from different collections, which he allowed me to articulate in a gender-in-flux

way. “Live Model” (March 22<sup>nd</sup>, 2018) presented the first bride’s collection of Brazilian cult fashion designer Luiza Marcier. You can imagine that her brides’ clothes were not traditional and the choreography presented a variety of gender combinations and engaged the audience and invited visual artists to experience a sort of 19<sup>th</sup> century French Salon-inspired live drawing class.

Venus Xtravanganza included 32 selected performers of all ages, ethnic, racial and sexual orientation acting along independent but connected lines, as a kind of human rhizome. In contrast with the concept of “*the people*”, which flirts with unity in the collective action, I chose to work with the concept of “the crowd”, which represents a plurality that persists as such in the public scene, without either converging into an ideal one, or evaporating into a centripetal movement. So, after a general conceptual explanation and the participants’ engagement in the kind of performance I intended to develop, rehearsals were mostly one-to-one; sexual orientation and identity choices were privately discussed; solo movement phrases were developed accordingly, and clothes were combined in agreement with each individual, so that everyone could feel dignified in their choices.

Just as an example of the singularity of our performers, the actress, performer and hostess Ma. Ma. Horn (@ma.ma.horn), whose official name is Lucas Valentim, answers by both names, self-presents as biologically male, gender plural (mixed) and performs both as a drag queen as well as according to the character s/he will portrait in a play. Together, we defined a persona that combined feminine/masculine gestures, chose an elegant high-waist pair of trousers, a feminine transparent blouse, used partially opened, shaved head, beard, strong make-up and high-heels. For her individual choreography, we agreed to avoid imitations or exaggerations, and together crafted movement phrases that could be used and adapted at different moments throughout the performance.

While the improvisational aspect of this practice was fundamental for the participants’ autonomy, they remained focused and connected through the conscious embodiment of the overall performance concept, the inspired original music score by Brazilian composer Sergio Krakovsky, and the choreographic spatial design. With every performer, we used the BF body organizations (patterns of total body connectivity) as a framework, striving for everyday and fashion parade movement phrases that could embody the complexity of their choices. The careful one-to-one process was performed with each participant, teaching us all to respect and appreciate the variety of human identity and sexual orientation experiences.

Through arts-based educational projects and approaching performance art both as a means of transmitting knowledge through incarnated scenic

acts, and in its most immediate sense of acting with and for others, we aim to collaborate in **facilitating the emergence of socially sustainable patterns**. According to WACOSS<sup>1</sup> these occur “when the formal and informal processes; systems; structures; and relationships actively support

the capacity of current and future generations to create healthy and livable communities.” To design a socially sustainable project, the philosopher and economist Amartya Sen (1999) suggests that six dimensions should be considered: Equity, Diversity, Interconnected Social Cohesion, Quality of Life, Democracy and Governance. We suggest that these dimensions must be embodied and Alignment - the last of the 3As - must be achieved. Site-specific performances have been our main alignment path.

My desire to research practices of freedom, which imply processes of transformation, led me to develop “BSC-*Body-Space Connections*<sup>sm</sup>” (MIRANDA, 2008), an approach that (re)thinks the Laban & Bartenieff theories and “actualizes” them as a flexible open system, thus as something that can be expanded, reconstructed, redesigned, and experienced through transversal theories, as indicated by Michel Foucault in History of Sexuality (FOUCAULT, 1984). The “Rio, Creative City 2010-2020”, an arts-based citywide transformational project, has been a laboratory for social somatic actions, both through informal dialogues and public forums, moreover through site-specific performances, structured in formats that throw light in the numerous everyday life rituals and offer poetic conditions for a better engagement in the experience of living in society. On June 1<sup>st</sup>, 2018 we also launched “EcoPoetic”, a pilot dance program that occupied the Washington Square Park in NYC aiming to collaborate in caring for the urban environment through artistic practices that cultivate meaningful relationships and create exciting and healthier livable places. EcoPoetic was presented as a parallel project, at the occasion of the Conference that celebrated the Laban/Bartenieff Institute’s 40<sup>th</sup> Anniversary.

More directly pertinent to the subject of this presentation is the actualized perspective of BSC. Escaping from dualisms and polarizations, it offers alternative views, without denying the foundational Laban & Bartenieff sources, but maintaining with them a relationship that doesn’t seek completeness or integration. Actually, a core characteristic of BSC is being “*an inconclusive model*” that implies the inconclusiveness of the human being, recognizes itself as such, and celebrates the processes of transformation that constantly take place in life.” (MIRANDA, 2013)

Assuming that the System was capable of changing without disengaging, BSC proposes the interweaving of Body, Effort, Shape, Space (BESS) with topological and contemporary philosophical concepts, and presents itself

<sup>1</sup> The WACOSS’ (Western Australia Council of Social Services) definition has been internationally used as a consistent reference for Social Sustainability.

as an internal-external territory of embodied intensities, where order, confusion, chance, surprise, disorder, and chaos are not mutually exclusive events. Initially shared, at the 2001 Motus Humanus Conference (Massachusetts), Body-Space Connections' concepts and protocols were published in Brazil in 2008, in "Body-Space: Aspects of a geo-philosophy of the body in movement". In the book, I proposed the denomination "Topological Body" to express the body's process of finding ways to escape definitions and normative constraints by continually renewing and recreating itself: a "body-becoming" that only feels "whole" when remaining open to change. We could say that the Topological Body incarnates the very idea of the insurgent body that I associate with the social somatics' bodies.

Together with the performers of the Regina Miranda & ActorsDancers, especially with the Honorary CMA Marina Salomon, a great Brazilian dancer who has been a company member for over 30 years, we have developed some Bartenieff-based protocols to sustain the Topological Body. Just as an example, we associated the BFs with the 3As and offered the Torus as a topologic framework to support the continuous re-initiation, spiraling, and rotating energetic body-space paths that disturb rigid postures. The BSC concept of Rhizomatic Grounding, nurtured by the practice of the "Spheres of Intensity" (MIRANDA, 2015) has also been fundamental to enhance the awareness of inner/outer exchange processes, to facilitate horizontal collaborations, and to promote reciprocity and co-empowerment. In addition, the idea of multiple body-space centers facilitates the access to different spatial levels, the negotiation between different movement cultural signatures, and develops the capacity to combine multiple spatial intents through intertwined alignments, which form a social fabric with the potential to understand that a change in one part changes the whole and that it is possible to have different goals and responsibilities when partnerships and alliances share a sense of purpose.

Going back to the words of Martha Eddy, who reminds us that "*Social somatics chose to move beyond personal self-investigation to impact the forces that are causative of health distress and inhumanity*" (EDDY, 2016) I would like to finalize leaving with you a few questions to reflect upon: Are the projects you are involved with delivered without body and cultural biases? How do you think they can promote fairness? Do they recognize and appreciate movement diversity? How do they establish bridges across cultural, ethnic and racial groups? Do they allow for diverse viewpoints, beliefs and values to be taken into consideration? Do you have the desire to use your somatic skills to make life richer and meaningful for many? So, are your everyday practices aligned with your desire and to what you most care about? Thank you so much for your kind attention.

## Bibliography

BARTENIEFF, Irmgard and LEWIS, Dori. *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach, 1980

BROWN, Norman O., *Love's Body*. New York: Vintage, 1968, p. 82

EDDY, Martha. *Mindful Movement: The evolution of somatic arts and conscious action*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2016

COHEN, Bonnie B. *Sensing, Feeling, and Action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering*, Northampton, MA: Contact Editions, 1993

FOUCAULT, M. *History of Madness*. Abingdon: Routledge, 2006 (First published in French as *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Librairie Plon, 1961.)

\_\_\_\_\_. *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1984

FREIRE, Paulo. *Pedagogy of Freedom: Ethics, Democracy, and Civic Courage*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998

GANZ, Judy and HEIFETZ, Deborah: "Embodied Leadership Training". Unpublished Paper and Workshop presented at the LABAN 2018 Conference, New York, 2018

HANLON-Johnson, Don. "Transformative Body Practices and Social Change: The Intersection between Spirituality and Activism", June 2012, retrieved from the internet on July 4th, 2018 at <http://www.donhanlon-johnson.com/articles/transformative.pdf>

HUNTER, Lynette. *Ethics, Performativity and Gender: Porous and Expansive Concepts of Selving in the Performance Work of Gretchen Jude and of Nicole Peisl* (March 2016). Palgrave Communications, Vol. 2, 2016. Available at <http://dx.doi.org/10.1057/palcomms.2016.6>

HACKNEY, Peggy. *Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*. New York: Gordon & Breach, 1998.

LEGUIZAMAN, Zea, GRANT Sam, SWANN Carol, and EDDY, Martha (nd). "Key principles of social somatics". <http://www.carolswann.net/social-somatics/principles/>. Accessed 14 October 2014.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento* (Body-Space: Aspects of a geo-philosophy of the body in movement). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Body-Space Connections: Unpublished conference presented at the Motus Humanus. Conference, Massachusetts, 2001.

\_\_\_\_\_. "Body-Space Connections: Embodying Change". Unpublished conference presented at the "Laban 100<sup>th</sup> Anniversary of his first Summer School", Monte Verita, Switzerland, 2013.

\_\_\_\_\_. "Spheres of Intensity". Unpublished article and embodied experience first presented at "Space SESC, Rio de Janeiro" during Miranda's 5 days workshop "Vocal Body: Dynamics of voice and the alchemies of text." Later presented at the University of Maryland (2017) and at the Laban 2018 Rio Conference at the Choreographic Center of Rio de Janeiro, 2018.

SEN, Amartya. Development as Freedom. New York: Anchor Books, 1999

SWANN, Carol (nd.): "Social Somatics". <http://carolswann.net/social-somatics/>. Accessed August 14<sup>th</sup>, 2018

Hanlon Johnson< Don. "Transformative Body Practices and Social Change: The Intersection between Spirituality and Activism", June 2012, retrieved from the Internet on July 4<sup>th</sup>, 2018 at <http://www.donhanlonjohnson.com/articles/transformative.pdf>

## Experiencia cubana en la formación universitaria del profesional de la danza

*Lilliam Yamila Chacón Benavides*

La danza en Cuba ha alcanzado un amplio desarrollo en todas sus formas de expresión, desde las poéticas contemporáneas, clásicas o folklóricas hasta la propia enseñanza de cualquiera de esos estilos.

Por tal motivo, y sobre la base de esa realidad, resulta importante para la sociedad cubana la preservación y perfeccionamiento del patrimonio cultural danzario, con especial énfasis en el plano pedagógico, evidenciado en un sólido sistema de enseñanza artística, capaz de articular tres niveles de enseñanza y aprendizaje: elemental, medio-superior y universitario. De ahí que existe un proceso pedagógico y metodológico en ascenso, tanto en lo técnico como en lo teórico e investigativo.

Este proceso agrupa tres dimensiones fundamentales, relacionadas con los planos instructivo, educativo y desarrollador, en aras de determinar cuál es el tipo de bailarín de nivel universitario que se quiere formar y entregar al ámbito profesional; así mismo, tiene en cuenta que la enseñanza danzaria tiene como particularidad que es en el cuerpo del alumno donde deben coexistir, simultáneamente, los elementos teóricos que sirven de plataforma a los aspectos prácticos del aprendizaje.

A partir de esas reflexiones, procede preguntarse:

1. ¿Cuáles son los fundamentos teóricos y metodológicos que sustentan la enseñanza universitaria de la danza en Cuba?
2. ¿Cuáles son las características de las clases técnicas y creativas que se imparten?
3. ¿Qué bailarín se desea formar, ¿cómo y para qué?

4. ¿Por qué es necesario formar a este profesional? ¿En qué medida la sociedad lo necesita?

Las respuestas a estas interrogantes han llevado a un proceso de perfeccionamiento y actualización del Plan del Proceso Docente y de las coordenadas metodológicas, fundamentalmente en torno a las técnicas de entrenamiento y creatividad que se imparten en el ámbito académico con un impacto importante en el trabajo profesional pues, si bien tradicionalmente los entrenamientos técnicos de algunas formas de danza han estado orientados hacia la repetición y memorización de patrones de movimiento, centrándose en un trabajo de “reproducción”; la danza tiene mucho más que decir y aportar en el ámbito de la creatividad, las relaciones interpersonales, la política y el conocimiento de sí mismo y de otras culturas.

En ese perfeccionamiento, concebido para la Licenciatura en Arte Danzario, en la Universidad de las Artes de Cuba se toma como presupuesto la superioridad que distingue la formación universitaria de las enseñanzas precedentes, más abocadas a la preparación técnica del bailarín, en tanto el nivel universitario orienta su quehacer hacia la creación/práctica escénica, fundamentalmente, con énfasis en el sentido dialógico entre la formación, la investigación y la práctica laboral.

Dicha perspectiva ha exigido conocimientos de diversas ramas del saber para complementarse, como, por ejemplo, la pedagogía, la psicología, la kinesiología, las didácticas especiales, la filosofía, la historia y las metodologías particulares, entre muchas otras. Así mismo, la concepción del cuerpo en la danza como principal objeto de estudio, apunta a entender sus posibilidades biomecánicas y creativas al tiempo de reconocerlo como eje cultural y expresivo, a través de un enfoque transdisciplinar, puesto que circulan al mismo tiempo, diferentes informaciones para totalizar una conducta y una imagen política y social de la danza. A lo anterior, se suma el conocimiento de otras manifestaciones artísticas que comparten algunos códigos o pueden establecer las más disimiles relaciones, aunque sea de manera extracurricular, esto debe incentivarse en el proceso docente y extradocente para proveer al estudiante de una imprescindible cultura general.

La formación universitaria del profesional de la danza en Cuba, tiene como base un modelo curricular que parte de los principales problemas profesionales que debe resolver el egresado en el ejercicio de su trabajo, con un perfil amplio capaz de ensanchar los horizontes laborales y las disciplinas, mediante la integración de los conocimientos, habilidades y destrezas, sobre la base del incremento de la complejidad en la preparación.

La Licenciatura en Arte Danzario de la Universidad de las Artes de Cuba, incluye cuatro perfiles de carrera o salidas terminales: Danza Folklórica, Danza Contemporánea, Ballet y Danzología, con una duración de cuatro años cada una. Los tres primeros tienen un carácter eminentemente práctico, sin embargo, se tiene en cuenta que los entrenamientos técnicos, aunque específicos, son solo un medio para desarrollar solvencia somática y un lenguaje corporal que facilite o viabilice la práctica y la creación escénica. Por lo tanto, los entrenamientos corporales se articulan y se ordenan en forma integradora, de manera que se fortalezcan los procesos investigativos sobre la creación danzaria, las metodologías y didácticas particulares, la conservación y desarrollo de la danza, así como los talleres de Crítica y Análisis de esta manifestación.

Por otro lado, en el perfil Danzología se fortalece el cuerpo de disciplinas teóricas de los estudios universitarios sobre Danza, en especial para las áreas de Historia, Teoría y Crítica de la Danza, a partir del presupuesto de que teorizar es crear pues, más allá de la discusión y el debate epistemológico suscitado en los últimos años acerca de la relación entre teoría y práctica, la investigación creativa atraviesa todos los procesos cardinales del arte.

A partir de ahí se estructuran el pensamiento pedagógico y formativo, la dinámica de los contenidos de las diferentes asignaturas, y las estrategias de desarrollo de las disciplinas en la Universidad de las Artes de Cuba. La investigación es parte sustantiva de la concepción curricular de la carrera, pues cada asignatura tiene un componente investigativo pertinente y corroborable, desde las llamadas teóricas hasta las prácticas, especialmente la Creación Coreográfica, que es pura investigación.

Son objetivos generales de la carrera:

1. Evidenciar responsabilidad en la transformación sociocultural de nuestra realidad, sobre la base de principios humanísticos, éticos e ideológicos del arte.
2. Fomentar conciencia crítica y rigor científico, teórico, técnico y metodológico sobre las diversas manifestaciones culturales, en particular las danzarias escénicas.
3. Desarrollar habilidades técnicas y teóricas para el dominio de los repertorios y las metodologías particulares de los procesos de enseñanza-aprendizaje del arte danzario.
4. Desarrollar habilidades para la asesoría, la investigación científica y/o documentación en diferentes instituciones, relacionadas con las esferas de actuación propias de la profesión.

5. Favorecer un discurso plural sobre la base del razonamiento teórico, en el ejercicio de culminación de estudios.

Los modos de actuación del profesional universitario de la danza que se forma en Cuba, se orientan hacia:

1. La interpretación de piezas coreográficas en sus diferentes estilos, a partir de un alto dominio teórico y técnico para la construcción de personajes, roles y presencia escénica.
2. La investigación danzaria como sustento en la teoría, la crítica, la práctica escénica y en los procesos creativos asociados.
3. La gestión como plataforma estratégica para la producción, circulación y visibilidad del arte danzario, comprometida con la ética de la cultura cubana.
4. La docencia técnica y teórica del arte danzario, fundamentada en sólidos conocimientos que permitan la continuidad y desarrollo de las tradiciones dancísticas cubanas y universales.

Las esferas de actuación del Licenciado en Arte Danzario incluyen la de docente y profesor especializado, coreógrafo, ensayador, director artístico, investigador, historiador, comunicador y promotor especializado, crítico, entre otras.

Las áreas principales del currículo están expresadas en cada perfil por una disciplina principal integradora, que responde al área de la creación danzaria y la perfección de los repertorios dancísticos, según una técnica o modo de hacer específico el arte de la danza.

En el caso del perfil Danzología, los estudios danzológicos apuntan a la construcción de un corpus teórico, metodológico y axiológico que acompañe y sustente las prácticas danzarias. En este perfil, los estudiantes reciben asignaturas prácticas, de modo que el entendimiento de la danza se produce a partir de la actividad del ejecutante, mediante el movimiento del cuerpo en el espacio, como parte de un proceso creativo.

Los contenidos en profundización de las disciplinas y asignaturas del Plan de Estudios del Licenciado en Arte Danzario, se articulan con la enseñanza precedente, con claras delimitaciones respecto a los que se imparten en un nivel de enseñanza y otro. La concepción de tronco común, expresada en el currículo base del Licenciado en Arte Danzario, se amplía con la Práctica Escénica y el Repertorio como disciplina integradora de las Prácticas Corporales, los Estudios Teóricos de la Danza y otros saberes asociados. La integración transversal de la Práctica Laboral sustentada

desde la investigación, la creación y las esferas de actuación del profesional, también contribuye a una formación más completa del profesional de la danza en Cuba.

En estos momentos, el diseño curricular está en vías de lograr un perfeccionamiento en el modelo de formación de perfil amplio, una mayor articulación del pregrado y el posgrado, y una efectiva flexibilidad.

La concepción de las disciplinas integradoras convoca a trabajar de manera intencionada, para que la orientación sistemática del proceso de formación permita que el estudiante conozca qué se espera de él, y asuma una actitud positiva, para que logre un aprendizaje creativo y pueda autoevaluar la forma en que alcanza estadios superiores en su proyección creadora. Así mismo, contribuye a que el alumno sienta su cuerpo crecer en sintonía con su desarrollo intelectual e investigativo, y que los roles de los especialistas se adapten a las necesidades y prioridades de la universidad contemporánea, al entorno actual de la práctica artística nacional e internacional, y a las necesidades de las carreras, los estudiantes y las instituciones profesionales que los acogen.

El departamento docente en la Universidad de las Artes no es un órgano estático, ni mucho menos burocrático, es una estructura que responde a las necesidades de la práctica, con la misma celeridad de la propia práctica creativa, teniendo en cuenta que, en la actualidad de la danza, cada vez más la práctica precede a la teoría, la cual está siempre en construcción, y en ese mismo sentido de construcción constante deben ir los planes del proceso docente.

El pensamiento académico y organizativo no puede desligarse de la labor sistemática de indagación científica. Los docentes necesitan experimentar y validar frecuentemente sus propuestas, y mantener estrechas relaciones con el mundo profesional. Por lo tanto, la carrera ha estado sometida a una reafirmación y renovación de saberes, para equilibrar las complejas relaciones entre excelencia artística y excelencia académica.

La universidad actual, como resultado de la concepción performativa de la educación, es mucho más que un centro de transmisión de conocimientos, y el maestro se convierte en un mediador entre el estudiante y su entorno, un revelador de contextos. Esa misma relación sucede en la práctica artística de la danza, donde el bailarín se convierte en mediador de la idea del coreógrafo, al tiempo que el coreógrafo media entre el cuerpo pensante del bailarín.

La cultura de la integración presenta numerosos retos a los habituales espacios compartimentados que aún saturan la contemporaneidad. En

esta tarea, la danza tiene ventaja respecto a otras prácticas culturales, ya que en su propia definición como creación escénica hay un elemento intrínsecamente transdisciplinar. De ahí que se persiga la formación de un profesional de perfil amplio, capaz de ejercer en los ámbitos académico, laboral, investigativo y extensionista, al revertir en la comunidad y los espacios destinados a la promoción y el consumo de la danza, sus avances y resultados de la creación artística.

Entre las múltiples vías para lograr estas aspiraciones se encuentra la experiencia integradora desde la disciplina Taller de Creación Coreográfica, en el perfil Danza Contemporánea, dentro de la cual se encuentran las asignaturas Dramaturgia, Diseño, Análisis Dancístico y Creación Coreográfica. La columna vertebral de esta disciplina recae en la asignatura Creación Coreográfica y sobre ella gravita el resto, en pos de construir un discurso corporal único asistido por el conjunto de herramientas que se brindan desde otras materias y donde la investigación-participación es fundamental.

Otro ejemplo que ha contribuido a ensanchar el pensamiento universitario de la danza, es la experiencia que se inició hace varios cursos, desde la asignatura Análisis y Escritura del Movimiento, con el empleo de las nuevas tecnologías y otras disciplinas como Historia de la Danza, inicialmente, luego Creación Coreográfica y, más tarde, Psicología, con el fin de entender el análisis del movimiento como punto de encuentro para la apropiación de los códigos de la danza.

Se trata de un accionar en el que confluyen diversas orientaciones: audiovisuales, dramáticas, antropológicas, técnicas del movimiento, técnicas gestuales, culturales y artísticas. En esta experiencia, la investigación surge de la docencia, y es resultado del impulso creativo en su sentido más amplio.

Otro aspecto importante en la formación del Licenciado en Arte Danzario radica en que, en lugar de presentar los contenidos como hechos consumados y verdades inapelables, se ha comenzado a hacerlo bajo la forma de una situación problemática a resolver entre todos, con la guía docente y sobre la base de experiencias anteriores. De ese modo, los alumnos descubren los contenidos, las posibilidades de desarrollo, las funciones, e intervienen en su aprendizaje de manera creadora.

El aprendizaje incluye la orientación de lecturas básicas de autores que provienen del mundo de la danza, como Rudolf Laban, y otros del teatro o las artes plásticas que, por su cercanía a las nociones de cuerpo en movimiento, son pertinentes. Se da tratamiento didáctico durante el proceso, a la experimentación, el análisis, la reflexión y la integración para sintetizar

la experiencia cognitiva, todo por medio del entendimiento teórico de la técnica, basada en conceptos de espacialidad y factores básicos del movimiento.

Los caminos actuales de la investigación de la danza, son múltiples y, entre ellos, destacan la vinculación entre teoría y práctica; la práctica entendida, más que como experimentación, como experiencia; la creación de espacios de debate y confrontación desde la danza misma; el análisis de diversos enfoques en torno a la danza; el diseño coherente de la línea artística de una compañía; la promoción de la danza en los medios; la enseñanza de la danza en escuelas y otras instituciones, entre otros.

Los debates en medios académicos ajenos a la danza han estado marcados, en muchas ocasiones, por el criterio de que los bailarines no son capaces de llevar a la teoría sus problemáticas, y que la danza no es un objeto de conocimiento legítimo, por lo que la investigación sobre danza resulta prescindible y debe ser desarrollada por otros especialistas más avezados en estas temáticas. No obstante, en la Universidad de las Artes de Cuba ha podido constatarse un reconocimiento del saber y el hacer de la danza ante otras áreas de la investigación y la producción artística, lo que ha legitimado este cuerpo de saberes en el ámbito universitario, particularmente en el área de las humanidades y las ciencias sociales.

El número de especialistas que ostentan altas categorías científicas y docentes en la Facultad de Arte Danzario, se ha incrementado de manera notable, con un indiscutible aporte al desarrollo de esta manifestación artística y de las ciencias que estudian los fenómenos del movimiento.

A modo de conclusión, se puede aseverar que la formación universitaria del profesional de la danza en Cuba, acumula una tradición significativa y se perfecciona constantemente, en aras de ganar en la calidad artística del egresado, así como en su integralidad cultural y humanística, una mayor profundidad en la investigación, capacidad de análisis, y ejercicio crítico del criterio, con habilidades apreciativas, capaz de identificar estilos y poéticas de creación artística en el ámbito danzario cubano y universal, todo ello visto desde la necesaria implicación del cuerpo en estos procesos como eje fundamental de la creación.

**Provocações: ou o que dizer sobre os processos de formação em dança nos tempos atuais // Provocaciones: ó lo que decir sobre los procesos de formación en danza en los tiempos actuales // Provocations: or – what to say about teacher training processes nowadays**

*Isabel Marques*

O poeta argentino Paco Urondo, para finalizar seu texto sobre “instruções para esquivar o mau tempo”, nos diz que devemos escrever todos os dias, todas as tardes, todas as noites. Isso porque “a poesia dói nesses filhos da puta”. Nada mais apropriado, portanto, que pautar em poemas esse ensaio, fruto de minha provocação na mesa de debates “Formação em Dança na América Latina: perspectivas e resistências”, no Trans-In-Corporados 2018 (e assim será esse artigo, uma retomada dessas provocações para fazer doer naqueles que patrocinam esse nosso “mau tempo”).

Escolhi quatro poemas de Fábio Brazil que nos instigam a “escrever todos os dias”, ou seja, a continuar produzindo arte, a refletir sobre nossa condição de artistas e formadores em tempos sombrios, hesitantes e perigosos. Tempos de #foratemer, #lulalivre, #mariellelive, #eleNão entre tantas outras urgências diante dos direitos que nos foram usurpados desde o Golpe de 2016.

**Poema #1: Privataria**



IMAGEM: vídeo poema – no lema da bandeira do Brasil, onde haveria o lema “ordem e progresso” sobrepõem-se as palavras patrimônio/prevaricar/precarizar/privatizar como se descrevesse o processo

de transformação do patrimônio público em privado. Mudanças sutis – uma letra aqui e outra ali, as estrelas da bandeira que somem – o que era “patrimônio” transforma-se em privatizar ao som do hino nacional cortado em duas partes (introdução e fim) como a lhe roubar toda a narrativa de ideia de pátria.

- **Prevaricar.** Cometer abuso de poder, provocar injustiças, causar prejuízo ao Estado.

Quando o poeta Fábio Brazil substitui em seu poema a frase “ordem e progresso” da bandeira do Brasil por “prevaricar”, nos indaga a respeito dos processos de desmantelamento da ordem – e também do progresso – devido a um processo de prevaricação. Pergunto-me: há quanto tempo temos nos calado, ou negligenciado a crescente prevaricação do Estado brasileiro? Corrupção, abuso de poder, prejuízos ao Estado. Em termos institucionais, a prevaricação tem assolado de forma incontestável a Cultura e Educação públicas, laicas, democráticas e livres.

No âmbito de nossas práticas artísticas e pedagógicas, valeria indagar se, muitas vezes, não estamos coniventes com outros tipos de prevaricação, entre eles a sonegação de conhecimento e o abuso de poder de alguns professores, críticos ou curadores. Isso porque o estado de prevaricação tem-se também se constituído diretamente na fabricação de corpos dóceis em estudantes e profissionais de dança. Nossas práticas pedagógicas ainda são, muitas vezes, coloniais: ainda submetem corpos às cópias submissas, ao encaixe em códigos rígidos muitas vezes alheios aos nossos cotidianos contemporâneos que trans-bordam, trans-incorporam, potências de trans-formação.

- **Precarizar.** Debilitar, escassear, desestabilizar.

A segunda chamada do poema, a chamada para a precarização do Estado Brasileiro, nos leva a lembrar do Museu Nacional em chamas, e de tantos outros ameaçados por falta de investimento básico; coloca-nos diante das Universidades Públicas sem verbas para pesquisa, com programas fechados e/ou esvaziados. A precarização das escolas públicas que hoje estão superlotadas, depauperadas, sem professores, sem ânimo, sem Arte. As paupérrimas políticas públicas para Cultura, hoje sem verba, sem projeto, sem propósito, aliando-se ao estado geral de precarização do bem comum.

Parece-nos que todos os passos estão sendo meticulosamente dados e orquestrados para a população desavisada abarcar – e defender – a privatização como única solução à falência dos serviços públicos, da administração pública, dos bens públicos. Nunca nos esqueçamos que falência da Educação (poderíamos dizer também da Cultura) no Brasil não é um

acaso, é um projeto, como já anunciava Darcy Ribeiro. Projeto de prevaricar, para precarizar e, em seguida, privatizar.

- **Privatizar.** Colocar sob o controle de empresa particular a gestão de bem público.

O poema nos traz, com a sutileza das práticas reais (uma troca lenta de letras), a passagem da prevaricação para privatização, as estrelas do “céu brasileiro” sumindo discretamente, como se tudo ocorresse na “ordem natural das coisas”. Aceita-se privatização quando não se tem mais esperança no bem público, compreendido como bem de ninguém e não como bem comum. A privatização é defendida por aqueles que acreditam ser a sociedade sinônimo de mercado. A meu ver, o problema reside quando, justamente, a Educação e a Arte são também regidas por essa lógica. Muitos já estão convencidos de que o que falta aos artistas e professores que não alcançaram ainda uma situação de “fama e fortuna” condizente com as demandas sociais externas é a falta de empreendedorismo – ou seja, falta-lhes se tornarem “empreendedores de si mesmos”, respondendo adequadamente à lógica e às demandas do sistema.

Não estariam artistas empreendedores de si mesmos também vendendo sua liberdade de criação, sua capacidade de visão crítica e intervenção diferenciada no mundo? Em última instância, penso que, talvez, estariam sendo ingênuos (no sentido freiriano), vendendo-se para um sistema de comunicação que coopta os artistas para fins próprios, mercadológicos e capitalistas. Nessa linha de raciocínio, resta-nos perguntar se seria possível um posicionamento/ação artística fora do mercado, já que fomos, em última instância, gerados e criados por ele. A formação em dança daria conta desse paradoxo?

O poema “Privataria” não fala diretamente de resistência, mas, com certeza, nos instiga a buscar formas de “devolver as estrelas ao céu do Brasil”, portanto, de resistir. Como resistir diante desse quadro longo de prevaricação, precarização, privatização? Pergunto-me que caminho seria mais interessante e potente, se resistir ‘por dentro’ ou ‘por fora’ da lógica do capital, ou seja, inseridos no sistema empresarial e de comunicação ou fora deles, tangenciando a tal visibilidade e, quiçá, encontrando novas formas de articulação e intervenção política.

Há muitas questões que atravessam hoje ações de resistência dentro dessa perspectiva. Por exemplo, ao aceitar patrocínios de grandes empresas para realização de trabalhos artísticos estaríamos legitimando o poder financeiro ou abrindo caminhos para arte transformadora? Ou, é possível de fato a arte ser revolucionária se bancada pelo poder hegemônico? Devemos ou não participar da programação da Rede Globo (mesmo que seja para tentar denunciar as próprias agências de comunicação)? É ou

não interessante incentivar os grandes festivais competitivos e comerciais de dança, com nossa presença, na tentativa de mudá-los?

Ao seguirmos as normas colonizadoras de pesquisa (mundo da meritocracia), estamos resistindo ou dando crédito ao sistema oficial de produção de conhecimento? Aceitar prêmios de críticos, instituições e grupos que instituem e normatizam critérios do “bom” trabalho, segundo normas e critério que seguem a lógica do capital, é resistir? Enfim, por que caminhos passa a resistência em cursos de formação de artistas e professores de dança?

Diante dessas situações, perseverar de forma direta ou indireta? Lutar lenta ou subitamente? Avançar com firmeza ou com leveza? Qual será/deve ser a qualidade de nossa “coreografia da resistência”?

## Poema #2: Campo de Partilha



IMAGEM: poema recupera a imagem de uma placa de advertência. Essas placas verticais são alertas a situações perigosas, obstáculos ou restrições nas vias e têm caráter de recomendação. No poema, a placa adverte: Campo de Batalha. Em uma intervenção, em letra humana e, o poeta corrige e sugere: Campo de Partilha.

Ao longo da história da Arte e da Educação, muitos campos de batalha foram configurados e ainda se encontram solidamente estruturados no inconsciente coletivo de artistas e educadores. Muitos deles, no entanto, já estão aparentemente superados, mas é notório perceber que o senso comum – além do que Paulo Freire chamou de consciência ingênua – ainda imperam. A consciência crítica (contrária à consciência ingênua), infelizmente, ainda é vista como uma espécie de privilégio (que às vezes se confunde com arrogância), acessível somente àqueles que lograram chegar aos bancos escolares superiores. O fato é que a contemporaneidade como sinônimo de Campo de Partilha – e não Campo de Batalha – ainda passa, creio, ao largo da grande maioria da população.

Elenquei alguns campos de batalha bem demarcados na área de formação em dança que ainda reforçam posturas coloniais, pensamentos falocêntricos e práticas autoritárias para que possamos repensar a possibilidade de transformá-los em Campos de Partilha:

• **Universidades vs. Artistas:** o tradicionalmente estabelecido conflito entre pensadores (seres produtores de teoria) e fazedores (seres produtores de práticas) é um campo de batalha, digamos, ancestral, e, ainda, acreditado, preponderante no mundo ocidental. Mesmo com olhar distanciado, vejo a existência de um campo de batalha entre acadêmicos e artistas que, nas últimas décadas, fez com que professores universitários (“seres de teorias”) fossem impelidos a criar, a gerar arte, nem sempre por mandato político social, mas também por necessidade de afirmação dentro da classe artística e de seus próprios ímpetus criadores. Por outro lado, artistas (“seres da prática”) têm se dobrado aos títulos acadêmicos, nem sempre por sede teórica, mas sobretudo para alcançar um lugar ao sol junto aos pensadores (ainda mais valorizados socialmente) e também fazer parte de um nicho econômico mais garantido do que o fazer artístico.

• **Artistas vs. Universidades:** para além dos campos de batalha construídos a partir de diferentes formas de atuação e participação no mundo (binômio teoria/prática), há outra realidade posta que não podemos ignorar, a financeira: aos artistas, os exíguos editais, cachês de alguns SESC's e, com alguma sorte, escassos e concorridos patrocínios. Aos professores universitários, os salários, as bolsas, os quinquênios, 13º, férias, seguro saúde, ano sabático. A batalha se estabelece quando professores universitários, com fome de arte, também têm sido merecedores e arrecadadores dos prêmios, dos editais, dos cachês outrora somente direcionados aos artistas; e os artistas, já diplomados e reconhecidos pelas cátedras, tentam ingressar nas carreiras universitárias em busca da estabilidade financeira conferida, até então, somente aos “pensadores”, tirando-lhes cargos e posições de conforto.

• **Escolas vs. Projetos Sociais:** ao longo dos anos, outro campo de batalha foi instaurado – o das escolas formais – que se caracterizam por serem espaços intencionais de ensino e aprendizagem que desenvolvem currículos, projetos contínuos e sistematizados de construção de conhecimento, contra os projetos sociais. A rigor, essas duas instâncias de educação e formação cumprem funções diferentes, sendo conferida à segunda função não curricular, propondo-se a cursos livres. No entanto, muitas ONGs têm hoje tomado o papel da escola no chamado contraturno (muitas vezes dentro da escola), oferecendo atividades que muitas vezes a própria escola oferece, e vice-versa (o que é o caso nítido da dança). A batalha se instaura na fronteira do conhecimento e do compromisso com a educação e no que é reconhecido pela comunidade com bom ou ruim. Na maioria dos casos, a escola gera “compromissos e chatices” (como horários, deveres de casa, avaliação etc.) e a ONG trata de “liberdade e prazer” (como festas, eventos, excursões). Ao perder o prazer e a liberdade da ONG, a escola endurece, perde sua função. Já a ONG, por não ter o mesmo compromisso que a escola, pode se fluidificar a ponto de também

perder sua função. Nesse caso, a batalha é perdida por ambas, inclusive pela sociedade.

- **Academias de Dança vs. Projetos Sociais:** terrenos hoje minados pelas eternas batalhas que enfrentam, Academias e ONGs hoje são campos de batalha que também se opõem. As primeiras, em sua grande maioria voltadas para o mercado, comerciais e sem outros fins que não o lucrativo, são acusadas de não produzir arte, de não educar/formar, limitando-se a treinar estudantes, na maioria das vezes, massacrando-os com a reprodução do senso comum. As outras, ao contrário, tendem a se tornar assistencialistas, mesmo que com discurso transformador, já que, dependentes de apoio empresarial ou estatal, não raramente são também partidárias do senso comum. Mas a primeira acolhe os ricos e os empreendedores, a segunda, em geral, os pobres e os idealistas. Com a batalha instaurada, crianças de baixa renda vão para as Academias e professores de classe média, apresentam-se nas ONGs. Instauram-se campos de batalha pelas verbas, pelos frequentadores, pelo mercado, pelo que se chama de arte.

- **Festivais de Dança vs. Cias Independentes de Dança:** historicamente, Festivais de Dança e Cias. Independentes voltadas para pesquisa se opõem em torno de perguntas como: a formação em dança deve se voltar para virtuosidade conferida aos festivais ou à educação somática, base dos trabalhos contemporâneos de dança? Mecanização ou conhecimento do corpo? Massificação ou processos individuais personalizados? “Fazeção” ou dança de pesquisa? Recentemente, festivais, ávidos de público e de aceitação e reconhecimento da classe artística intelectualizada, e profissionais da dança necessitados de visibilidade e projeção no mercado aos poucos se frequentam selando amizades que encobrem as antigas batalhas com as aqui levantadas. Mas estarão resolvidas de fato?

- **Ruas vs. Instituições:** entre a informalidade das ruas e a formalidade das instituições – sejam elas de ensino, pesquisa ou criação – encontram-se milhares de profissionais batalhando por trabalho, sustento, dignidade e oportunidades de compartilhamento de suas produções artísticas e ampliação de seu público estudantil. A burocracia, os compromissos agendados, prestações de conta e relatórios que afastam artistas e professores das instituições despedaçam-se nas ruas e nas teias da informalidade que nem sempre garantem o dia a dia daqueles que acreditam na arte. Entre ruas e instituições talvez não haja um campo de batalha propriamente dito, mas são lugares onde essas batalhas muitas vezes se localizam, se expandem, e até florescem.

Embora muitas das questões levantadas acima já estejam, em alguma instância, superadas ou até mesmo desgastadas, hoje podemos ter um

outro olhar sobre esses confrontos: Campos de Batalha na, verdade, podem ser vistos como expressões do binarismo que temos adotado como ponto de vista nas mais diversas situações e conflitos existentes, inclusive no campo de formação em dança, propósito de discussão dessa provocação. Nossa concepção binária de mundo, rígida, inexorável, tem-nos imposto um confronto muitas vezes desnecessário e devastador, não deixando brechas para qualquer situação, pensamento, ação ou desejo que seja desviante. Em polos opostos excludentes, situações, pensamentos, ideias, produções, crenças, práticas de Arte e de Educação geram batalhas infundáveis e pouco saudáveis para um mundo em trans-formação.

Vejo, ao contrário disso, Campos de Partilha como campos humanizados, tal qual nos propõe o poeta Fábio Brazil nesse poema: são escritos à mão, com caligrafias humanas reconhecíveis. Campos de Partilha, a meu ver, podem ser fluidos, abertos, múltiplos. A partilha, ao contrário da batalha, busca estar junto, compartilhar, repartir para compreender o mundo de outra forma que não seja a da oposição. Nessa linha de pensamento, poderíamos associar os campos de partilha a campos queer, não hegemônicos, subversivos, com espaços desviantes, multifacetados e não hierárquicos. Resta-nos perguntar: poderiam os campos de partilha romper com normas sociais e arbitrariamente prescritas, ampliando as infinitas redes de relações sociopolítico/culturais no campo de formação em dança?

### Poema #3: Faça Arte



IMAGEM: o poema recupera a imagem de uma placa de regulamentação: condições, restrições e proibições nas vias urbanas. A placa de que o poema se apropria é a conhecida placa “pare”, com seu formato único, octogonal – fundo vermelho e letras brancas. O poema substitui a palavra “pare” por outras duas de quatro letras, uma delas também verbo no modo imperativo, “faça”. Como se a placa dissesse: “pare” – recuperado por meio da memória visual – e faça arte. Numa atualização da mensagem, uma intervenção em letra humana, transformando mais uma vez a mensagem original “faça arte, faça parte”.

O poema de Fábio Brazil nos traz mais uma vez um chamamento: fazer arte é essencial, mas hoje precisamos também fazer parte. Esse chamamento vem na grafia cursiva, enfatizando, vejo, a necessidade de personalização, de humanização e de singularidade nos processos de participação. Fazer arte para que possamos fazer parte constitui, acredito, um dos grandes desafios nos dias de hoje em se tratando de processos de formação em dança.

Um bom norteador para o desenvolvimento de currículos e programas na área de dança seria indagarmos se “somente” fazer arte é o suficiente num mundo em chamas ou se necessitamos de intervenções artísticas mais diretas, abertas, assertivas na direção das atrocidades que temos enfrentado. Propormos práticas artístico/pedagógicas que abarquem as singularidades dos formandos – grosso modo “a arte de cada um” – e, ainda assim, as relações com a sociedade, seria novamente interessante para reiterarmos diálogos com o mundo. Reinventarmos, reexistirmos e, principalmente, nos reinserirmos nos processos sociopolítico/culturais, reestabelecendo, assim, diálogos não hierárquicos, amplos e profundos entre a arte e a educação seria uma forma de fazer arte, fazendo parte.

#### Poema #4: Desvio



IMAGEM: poema apenas visual: dois sistemas visuais interagindo – as histórias em quadrinhos (balão de pensamento) e a matemática (sinal de diferente). Um sistema ágil, popular, nascido nos processos de comunicação da cultura de massa. O outro sistema, a notação científica, o símbolo matemático, a linguagem universal e abstrata. Unindo os sistemas, pensar pensamentos diferentes.

Para finalizar, deixo para os palestrantes o questionamento que o poema propõe: como criar pensamento diferente? Como unir e desdobrar sistemas contraditórios? Como pensar diferente a área de formação em dança, tendo em vista as rachaduras sistêmicas abertas na América Latina?

Obrigada.

## **Licenciatura en danza: ¿qué, cómo, por qué, con quién, dónde? // Graduação em dança: que, como, por que, com quem, onde?**

*Lucía Naser*

### **Resumen**

A partir de la invitación a pensar la formación en danza en América Latina, este texto busca reflexionar sobre la experiencia colectiva y universitaria de inserción de la danza en la universidad que se encuentra en proceso en Uruguay.

El objetivo es aportar y provocar a la reflexión, compartiendo desde mi rol docente en la conformación de la Licenciatura en Danza en IENBA - Udelar así como desde experiencias vividas como activista de la danza, en diálogo con el contexto local y regional desde el presente.

**Palabras clave:** danza, subjetividades, democratización, universidad, política.

### **Resumo**

A partir do convite a pensar a formação em dança na América Latina, este texto procura refletir sobre a experiência coletiva e universitária de inserção da dança na universidade em processo atualmente no Uruguai. O intuito é contribuir e provocar a reflexão, compartilhando meu fazer docente no processo de criação da Licenciatura em Dança - IENBA, Udelar - e experiências como ativista da dança em diálogo com o contexto local e regional desde o presente.

**Palavras-chave:** Dança, subjetividades, democratização, universidade, política.

## Camino al bailar

Hoy me toca participar de este debate y ser al mismo tiempo parte de *Transincorporados*. Me toca hablar desde mi rol como docente en Licenciatura en Danza (IENBA-UdelaR) y al mismo tiempo hablar desde mi activismo político y académico; todo un desafío de polifonía. Hoy lo intentaré. Empezar por el hoy es urgente porque nos encontramos en un terreno social y políticamente crítico, donde pensar la internacionalización desde la danza no es pensar en aumentar el flujo entre artistas y festivales integrantes del circuito. Pensar la internacionalización ante el panorama actual implica pensar en cómo crear redes de resistencia y de solidaridad en una región cada vez más dominada por fuerzas represivas neoliberales. Desde su título, *Transincorporados* me parece necesario y urgente en el presente, en el que las identidades están en crisis - y pensar desde lo trans abre puntos de fuga para liberar potencialidades - y en el que la internacionalización tiene este otro sentido, menos relacionado a cierta endogamia propia de los corredores de circulación de élites artísticas y más implicado en el campo de luchas sociales en que nos encontramos.

La Licenciatura en Danza de UdelaR abrió su primer año en este 2018, pero se empezó a gestar hace ya casi 14 años, es decir un período lo suficientemente largo como para que algunas de quienes la anhelábamos y militábamos en busca de un espacio universitario de formación, somos hoy sus profesoras. En este texto intentaré compartir algunos lineamientos pedagógico políticos que la orientan, dejando fuera por cuestiones de tiempo y espacio, una descripción detallada de las unidades curriculares que integran el plan de estudio. Propondré también algunas preguntas que vengo planteándome a partir de mi práctica docente - en tanto responsable de los ejes de Historia, teoría y metodologías de la investigación - y de la experiencia en proceso y colectiva de creación de la licenciatura.

Los antecedentes para la emergencia de la Licenciatura son extremadamente relevantes para comprender la forma que toma al iniciarse su primera generación; más de una década de intentos, un Plan Piloto dis-

continuado luego de su única edición, un campo dancístico que atravesó cambios profundos en los últimos años en lo que hace a su realidad artística y formativa, un campo independiente maduro con muchas personas con formación universitaria y no universitaria en el exterior; habituado al trabajo en colectivo y con fuertes vías de colaboración con campos vecinos como Argentina y Brasil pero también España, Alemania y otros. La Licenciatura nace también en un momento en que la oferta (y la demanda) educativa en danza se multiplicó gracias a la existencia de Bachilleratos Artísticos (2007), de la División Contemporánea de la Escuela Nacional de Danza (2013) y de la reciente creación de la carrera de Profesorado en Danza del Instituto de Profesores Artigas (2016).

### **¿Qué hay y qué se necesita?**

La Licenciatura surgió de un proceso colectivo de ensayo y error que a través de años de análisis de planes de estudio, consultas con profesionales y avances y frenos, que logró generar entre el año 2015 y el 2017 un Plan de Implementación para los dos primeros años, del Plan de Estudios del 2008. Más allá de las personas que ingresamos como docentes a los diferentes concursos realizados, se trató y se trata de un proceso colectivo donde si bien la comunidad de la danza contemporánea tuvo una gran impronta, nos fuimos cuestionando el sentido de elaborar una carrera de grado universitaria acotada a un lenguaje o paradigma dancístico. Fue así que llegamos a conceptualizar la necesidad de una Licenciatura en la que las danzas (con las dificultades y las complejidades que esta pluralidad supone) estuvieran enfocadas desde la contemporaneidad. Esto nos permitía ampliar el foco, comprendiendo a la contemporaneidad como un tejido de convivencia entre muchísimas danzas y al mismo tiempo expandir el campo de conocimiento “danza” más allá de las fronteras del arte, integrando fenómenos sociales, históricos, filosóficos, biopolíticos, fenomenológicos que hacen a los saberes de nuestro campo. El movimiento de Licenciatura en Danza contemporánea a Licenciatura en danzas en la contemporaneidad - que aún no se refleja en el título de la carrera pero pronto lo hará - también habilitaba abordar lo contemporáneo no como una técnica o un estilo estético de danza sino como un marco filosófico y político para comprender el presente; es decir ni como un concepto paradigmático ni como un estilo, sino como un marco para estudiar y analizar la realidad social en la que danzas, cuerpos y experiencias se inscriben y reinscriben.

De esto nace una Licenciatura con foco en las subjetividades, en los cuerpos, en los fenómenos sensoperceptivos, en la crítica y la reflexión, en las danzas dentro y fuera de sus manifestaciones escénicas y espectaculares, es decir, las danzas como parte de las formas de vida de toda la sociedad. El abordaje implica entonces a una danza pensada junto y también más allá de la comunidad de profesionales de la danza, que representa un nú-

cleo importante pero no único de quienes practican, investigan y aman la danza. Una danza pensada en comunidad, resulta un enfoque pertinente y coherente para desarrollarse en un espacio como la Universidad de la República y más específicamente en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes y en el Área social y artística. Nos ubicamos entonces en ambientes permeados por tradiciones democratizadoras de los saberes y ya no en el ámbito privado en el que las formaciones en danza quedan a menudo reservadas para una pequeña élite de individuos capaces de costearlas y al mismo tiempo de dedicarse a una tarea cuyos niveles de remuneración rozan con el amateurismo (incluso en personas con décadas de dedicación a este arte).

El programa se piensa entonces como una formación de grado de carácter generalista con el foco puesto en la investigación - tanto artística como académica - comprendiendo a la danza como tanto trabajo intelectual incorporado, o en otras palabras, como formas de pensar y conocer con el cuerpo. Esto nos coloca al mismo tiempo en estrecha relación con el campo expandido de las artes escénicas- sin diferenciación de los subgéneros que lo integran - así como con otros saberes y campos de conocimiento con intereses, objetos de estudio y metodologías próximas.

Desde la creación de los programas de unidades curriculares como Historia y Teoría y Metodología de la Investigación, me he planteado el objetivo de deconstruir el europeocentrismo de la danza “escénica” (y de la cultura) uruguaya, donde tanto los lazos con América Latina como la historia de poblaciones y culturas originarias fueron borradas para ser sustituidas por un juego de espejamientos colonizadores por el cual nuestro país ha estado permanentemente mirando a Europa y eventualmente a Estados Unidos. Uruguay es un país que se autorepresenta como país blanco, de clase media y de inmigrantes europeos. Si esto es cuestionable para nuestro pasado, es necesario revisar estas ideas a la luz de un presente en el cual cada vez más estas historias se prueban como falsas y en el que inmigrantes centro y latinoamericanos habitan nuestro país; donde vivimos un período de “reemergencia” charrúa y en el que se hace urgente repensar el aislacionismo que hemos tenido respecto a AL como fruto directo de los procesos coloniales cuyos dispositivos siguen operativos hasta hoy. Otro obstáculo a abordar lo presenta el carácter excesivamente capitalino de nuestra identidad cultural, que deja por fuera la enorme cantidad de manifestaciones dancísticas - y sus concomitantes colectivos artísticos, docentes, escuelas, espacios de práctica y creación - que viven en los múltiples departamentos del país. Este europeo y capital-centrismo se plasman en la Universidad donde tímidamente empiezan a estudiarse culturas populares, literatura afrouruguaya, danzas folklóricas y tradiciones locales que han sido por muchas décadas apropiadas y por ende simplificadas por el nacionalismo, o bien ruralizadas, antropologizadas, anacronizadas y relegadas a un lugar secundario y marginal.

La Licenciatura se plantea así muchos desafíos a recorrer durante un curso de 4 años y a través de 5 los ejes que dan forma al plan de estudios: 1) creación artística en relación con la danza; 2) investigación; 3) Historia y teoría - estudios epistémico históricos; 4) Estudios del cuerpo; 5) Procesos de mediación artística (danza y sociedad); 6) Optativas y electivas (integrando y expandiendo el intercambio con otras facultades y espacios intra y extra universitarios).

Concebimos a todos los ejes como teórico-prácticos, comprendiendo que la “práctica” no sólo involucra experiencias corporales sino también escritura, investigación, análisis. Y simultáneamente que la “teoría” está presente también en los procesos y herramientas de creación así como en los abordajes sistematizados del cuerpo y del movimiento (por ejemplo las técnicas de danza son consideradas aquí como teorías sobre el cuerpo y el movimiento). A su vez el Plan de Estudios y los acuerdos que el equipo docente viene realizando y experimentando proponen una concepción no lineal ni progresiva del conocimiento, sino una apertura desde el inicio a la complejidad de los fenómenos que integran el campo de la danza. Este abordaje es coherente con la orientación de los cambios propuestos por la nueva Ordenanza de grado que se encamina hacia Planes de Estudio sin previaturas, donde las estudiantes pueden componer el recorrido por las UC según sus intereses, criterios y posibilidades.

El habitar y ser parte del proceso de consolidación de la Facultad de Artes, y ser una de las Licenciaturas de IENBA nos pone además en contacto con una filosofía pedagógica que ya está presente en el campo independiente de la danza, donde el rol activo de las estudiantes, la toma de decisiones y la libertad para decidir cómo y para qué se adquieren diferentes conocimientos relacionados a la danza, han sido claves para la formación de profesionales por fuera de curricula institucionalizadas de formación. Podríamos decir que ingresar a la Universidad desde adentro del IENBA supuso un encuentro que estaba esperando para producirse, entre filosofías pedagógicas que aún existiendo en ámbitos diferenciados, tienen mucho en común en cuanto a su forma de pensar el arte, la creación, la investigación y la formación artística. En resumen una formación que valora las diferentes técnicas y saberes específicos, tanto como la comprensión que el/la artista existe y vive en comunidad, inmersa en un mundo con el que dialoga e intercambia permanentemente.

El puntapié inicial de la Licenciatura estuvo dado por otro enorme desafío que se sumaba a los ya planteados: ser una carrera cuyo ingreso es libre, gratuito, sin cupos, ni requisitos, ni selección. Esto implicaba la incertidumbre hasta el momento de la inscripción, de cuántas estudiantes compondrían la primera generación, mientras que teníamos una certeza: contábamos con un cuerpo docente de 6 personas (a propósito, todas

mujeres en una UdelaR y IENBA cuyo cuerpo docente tiene una saliente mayoría de hombres), y unos 3-4 salones para darles la bienvenida y coreografiar nuestra convivencia. La respuesta fue tan feliz como impactante: 330 inscriptas. Un número que superaba en 1/3 nuestras predicciones más magnánimas de unas posibles 200.

Si en términos cuantitativos este número nos deparó con un diagnóstico por un lado feliz y por otro desafiante; en términos cualitativos esto abrió un universo de posibilidades y la necesidad de crear estrategias no sólo pedagógicas sino políticas para la coexistencia.

En términos *cualitativos* - porque el libre ingreso no es solo un tema de números - el libre ingreso implicó que esta generación no está integrada por "los elegidos"; que cualquiera puede optar por formarse en danza en la UdelaR y que no es necesario tener determinado cuerpo para poder ser profesional de la danza, lo que busca y contribuye a deselitizar la formación y la profesión dancística.

El elevado ingreso implicaba también una masificación que desde el inicio sienta las bases para procesos de conocimiento que necesitan aprender a producirse en multitud; conjugando autoconocimiento con flexibilidad y generosidad con el colectivo. Moverse entre y con muchxs, moverse entre una diversidad de experiencias, de intereses, de recursos, de posibilidades e imposibilidades, moverse desde la singularidad y simultáneamente desarrollando la escucha colectiva; salirse del eje y practicar la flexibilidad no sólo de músculos y tendones sino afectiva y relacional; son estas herramientas que confiamos fortalecen a la formación de un profesional de la danza desde el ámbito universitario.

¿Cómo hacerlo? Ante tantas preguntas, una primera respuesta puede darla el diverso perfil de personas que ingresaron a la primera generación: desde profesionales con años de trayectoria en el campo, jóvenes recién egresados del ciclo secundario, estudiantes de otras carreras (desde teatro a magisterio, educación física, ciencias sociales), practicantes de contact, bailarines freelance, personas provenientes del campo de la gestión, quienes perdieron la prueba de ingreso en otras instituciones, o ya habían superado la edad requerida para entrar a la END, quienes venían bailando y formando a otros bailarixs hace años.

La escasez económica por un lado y la abundancia de estudiantxs por otro nos daba como saldo la necesidad de experimentar y explorar creativamente una danza ya no para pequeños colectivos y en estudios cerrados, sino en clases de media centena o doscientas personas, entre bastidores de pintura, hornos de cerámica y sonidos de piano y trompeta. Esto nos enriqueció, creo yo, tanto como lo haría el crecimiento de un presupuesto que esperamos con el tiempo pueda también potenciar lo que ya no espera para suceder.

En comparación con los campos dancísticos de otros países que han ingresado ya hace mucho tiempo a la Universidad y a circuitos de profesionalización ya muy avanzados, nos encontramos también en un medio universitario que es por un lado notablemente más pobre - si consideramos el acceso a becas, salarios docentes, posibilidades intercambios internacionales, premios dados por mecanismos de evaluación, etc - pero por otro resiste la neoliberalización y mercantilización que algunos procesos de “modernización” universitaria han impulsado. Estar en esta bisagra (que sin duda no estará exenta de transformaciones a mediano y corto plazo) nos plantea un desafío y la necesidad de pensar crítica y proyectivamente nuestros posicionamientos políticos pedagógicos desde dentro de la UdelaR y en diálogo con el contexto.

La experimentación es entonces palabra clave, para la política pedagógica y para el proceso de construcción de la Licenciatura. Y traficamos una hipótesis que practicamos frecuentemente en el campo artístico: sentirse parte de un experimento no tiene porque ser algo malo, sino todo lo contrario. Ser partícipes de una construcción colectiva en proceso es parte del saber y la experiencia artística. En otras palabras, si el arte es una mezcla de experiencia con experimento, que la Universidad también lo sea.

### **Entrenarse en qué?**

La Licenciatura busca formar investigadores sin cerrar una pregunta que creemos crucial explorar: ¿qué es investigar?.

Mantener abierta esta pregunta nos relaciona con una enorme pluralidad de herramientas del campo artístico y académico que toman a la danza como objeto, como medio o como campo de estudio. El carácter generalista de nuestra formación de base propone un recorrido panorámico por este mapa, dando pistas a lxs estudiantes para profundizar en aquellas que les resulten más interesantes, indagando desde el saber y también desde el deseo, desmenuzando sus marcos epistemológicos y fenomenológicos, conociéndolos/nos desde la experiencia. Dejando a la incertidumbre y al no saber ser parte de los procesos de aprendizaje e investigación. Proponiendo que la historia no puede ser conocida a distancia de la teoría y viceversa; que ninguna teoría debe estudiarse deshistorizada y des-localizadamente. Entendiendo que la danza es además de un lenguaje artístico un fenómeno que implica de formas complejas a múltiples dimensiones de la vida en sociedad (colectiva e individual). Inventando juntxs modos de compartir saberes y experiencias no sólo desde las docentes a les estudiantes sino entre les estudiantes mutuamente y con las docentes.

La Licenciatura en sus diferentes ejes explora un pensamiento que concibe la necesidad de pasar por el cuerpo lo que investigamos, comprender

que la teoría de la danza es también teoría social, integrar herramientas de la coreografía expandida, pensar las identidades que operan sobre los cuerpos y las formas de vida, investigar reflexivamente las performances identitarias y performativamente las identidades, analizar la relación entre danza y política, la relación entre danzas y estado, el rol del disciplinamiento, el rol que han cumplido como elites locales disciplinadoras a través de la importación de danzas europeas y norteamericanas.

La desestabilización de la idea de que un profesional de la danza necesita entrenarse únicamente en las técnicas tradicionales occidentales - ballet, danza moderna, danza contemporánea y un par más - es central para el entrenamiento que proponemos y que entiende al cuerpo no sólo desde la idea de movimiento sino también de la sensopercepción; que entiende al cuerpo no sólo desde el individuo sino desde la interconexión.

¿Qué entrenamos entonces? Entrenamos el deseo, la pregunta, la convivencia en colectivos amplios y diversos, la diferencia y el ser en común, el diálogo con paradigmas que no son el propio para tomar algo de allí, la creación de una danza que transforme la realidad social (Boal 2013), el trabajo sobre, de y a partir de la subjetividad, la curiosidad, la participación e implicación, la fusión y contaminación entre lo académico y lo artístico, la desterritorialización de saberes y de cuerpos, la relación con lo complejo y con lo simple, el intercambio con otros campos de conocimiento, la traducción, la capacidad de experimentar como herramienta fundamental para la comprensión y producción de conocimiento.

### **Cogobierno y democratización del saber y del poder**

Danza y política tienen una estrecha relación no sólo relacionada a las políticas públicas y culturales que la tienen por objeto, sino a que sus formas de pensar y actuar sobre el cuerpo y de crear relaciones son políticas en sí mismas. La danza contemporánea viene hace décadas pensando y explorando posibilidades de crear desde y para un *cuerpo democrático* (Banes 1993) y en formas de bailar en colectivo que disolvieran o descolocaran las jerarquías y las relaciones que provenientes de marcos como el racionalismo, el cartesianismo o incluso el romanticismo en la danza, han organizado obras, danzas y encuentros. Lo colectivo es parte de la danza porque ésta casi que no puede ser practicada individualmente; ¿qué políticas se ponen en juego al crear una Licenciatura en Danza?

La UDELAR y su forma de cogobierno - en la que estudiantes, docentes y egresadas están a cargo de todas las decisiones no sólo educativas sino institucionales de la Universidad - resulta un ejercicio democrático al interior de una institución que se concentra en el desarrollo de tres funciones: enseñanza, investigación y extensión. Esto la hace peculiar porque desestabiliza las tradiciones pedagógicas verticales, dando voz y también voto a

todes les participantes en los procesos de formación (y no sólo a quienes se encuentran en roles docentes o de dirección). Su singularidad también proviene de esta triple función que coloca a la enseñanza en permanente relación con la producción de conocimiento y con la relación con el medio y contexto social por otro, concibiendo a la Universidad como actor social y pensando en sus aportes no sólo puertas adentro sino en relación con una cultura y sociedad en permanente transformación. La dinámica del cogobierno pone a los procesos de enseñanza y de aprendizaje en permanente contacto con la política evidenciando lo que intenté plantear hasta aquí; que ellas son labores constitutivamente políticas.

La Licenciatura nace además en el Instituto Escuela Bellas Artes, cuya historia y presente representan una tradición de resistencia, involucramiento con movimientos sociales y politización del arte. Si estudiamos su historia - cuyos primeros antecedentes datan de 1833 -, son llamativas las relaciones de la Escuela con sindicatos, con el movimiento anarquista, con colectivos sociales y culturales de diversas zonas de montevideo y del interior del país (Cultelli 2013). La intensidad con la que se vivieron en el siglo pasado las diferentes rebeliones y levantamientos (desde el '18 al '68 y la resistencia a la dictadura) dejó una huella que se siente en el presente y que hace contaminarse a prácticas artísticas y filosofías sobre la acción política desde el arte. Habitar el IENBA invita a la danza a preguntarse cómo conjugar las herramientas propias de la posmodernidad - afianzadas en este campo artístico y en nuestra propia perspectiva político-estética - con la imaginación política y la implicación social que estalló en los 60s y que se encuentra muy viva entre sus docentes, Talleres y Áreas. En resumen el contexto de emergencia de la Licenciatura nos convoca a pensar desde el presente sin despreciar el pasado, un convite pertinente en un contexto que señala que cosas que creímos que ya no volverían, ya están aquí de nuevo.

Lo contemporáneo - o la idea de danzas en la contemporaneidad - necesita por ende ser pensado no como una sincronización y puesta al día con los "centros" o el intento de convertirnos en uno nuevo "aggionandonos", sino desde la articulación de redes desde los márgenes, desde el sur, desde saberes periféricos y potentes para desarmar relaciones de poder que a menudo el campo artístico puede contribuir a reproducir acríticamente. Esto nos coloca en tensión - es decir en una relación crítica y reflexiva - respecto a instituciones y lógicas provenientes del mercado, del estado y también de las transformaciones que viven las Universidades de todo el mundo. Nos propone el desafío de un pensamiento situacionista (tomando palabras de Guy Debord), y de una danza situacionista. Nos expone a la tarea, creo necesaria, de convertir el culto a la diferenciación (propio de la posmodernidad neoliberal) en amor a la diferencia (propio de un tiempo que aún está por venir).

Para ello contamos con los cuerpos y el pensamiento coreográfico como lenguaje expresivo pero también como marco para entender y actuar en sociedad. Y es con ellos bajo la piel que nos metimos a este proceso creativo de una Licenciatura en danza en una Universidad pública, gratuita, cogobernada y sin restricciones en el acceso, en un momento en que la crisis social y política nos rodea - y afecta directamente a los cuerpos y a las Universidades - por todos los flancos de América latina.

Si hemos pasado las últimas décadas hablando de la política de lo sensible hoy quizás llegó el tiempo de crear una sensibilidad para la política. Una política donde palabras como militarización, golpe y saqueos han vuelto a aparecer; y en la que ya no es posible guardar la distancia entre micro y macro, entre arte y vida, entre saber y poder. Un presente donde la lucha por presupuesto para la educación pública se entremezclan con otras luchas (un ejemplo lo vimos en el agosto verde que acaba de pasar donde el reclamo de 6+1% para la educación y la lucha latinoamericana por la legalización del aborto se fundieron cromáticamente en una misma consigna).

Habitar nuestro ahora, hacer historia del presente hacia atrás, tejer redes urgentes de resistencia y solidaridad entre países de América Latina, profesionalizarnos sin volvernos mercenarias del mundo de las becas y los proyectos concursables, desactivar la competencia como dispositivo que cada vez más organiza las instituciones y actores abocados a la producción de arte y de conocimiento, apostar a la autonomía universitaria (que no significa estar aislados de todo y todos), no temerle a la politización, confiar en la capacidad crítica de lxs estudiantxs y ejercerla desde la docencia, apostar al latinoamericanismo (contra la mirada anti populista que emana fuerte desde el norte), desconfiar de las miradas “neutrales”. Es decir: estamos llenas de desafíos. Pero también de herramientas y deseo.

Se vienen tiempos de profundizar la democratización de los saberes y más que nunca recordar que como propuso la Reforma de Córdoba hace 100 años “toda la educación es una larga obra de amor a los que aprenden” (de Córdoba 1918).

Y si de aprender se trata, desde este rol docente aprendemos y también desaprendemos todos los días y eso multiplica los sentidos de estar aquí. Porque

La juventud ya no pide. Exige que se le reconozca el derecho a exteriorizar ese pensamiento propio en los cuerpos universitarios por medio de sus representantes. Está cansada de soportar a los tiranos. Si ha sido capaz de realizar una revolución en las conciencias, no puede desconocerle la capacidad de intervenir en el gobierno de su propia casa.

Quizás parece que hablé poco de danza y demasiado de crítica. Pero creo que todo esto es hoy la danza que necesitamos, y la que queremos hoy.

Montevideo - Río de Janeiro

Agosto-Setiembre 2018

### Trabajos citados:

BANES, S. (1993). **Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964**. Duke University Press.

BOAL, A. (2013). **Teatro del oprimido**. Alba Editorial.

CULTELLI, Marina. **Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA. Contextos, resistencia cultural, identidades y vigencias**. Tesis presentada con el objetivo de obtener el título de Magíster en Enseñanza Universitaria, 2013.

DEBORD, G. (1999). **Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte**. Madrid: Literatura Gris..

DE CÓRDOBA, Federación Universitaria. (1918). El manifiesto de Córdoba. *La gaceta Universitaria*, 147-150.

## **Licenciatura em Dança na modalidade do ensino a distância: uma ação pioneira na educação a distância no Brasil** **// Dance Pedagogy in the distance learning modality: a pioneering action in distance education in Brazil**

*Antrifo Sanches Neto*

### **Resumo**

Este artigo aborda a criação e implantação do Curso de Licenciatura em Dança na modalidade EAD na Universidade Federal da Bahia, ação pioneira na Educação a Distância no Brasil. Destaca o contexto positivo e motivador para a criação do curso e apresenta o processo de construção e a matriz curricular proposta pela equipe de professores, processo este envolto em incertezas causadas pela ausência de parâmetros e experiências em dança na Educação a Distância. Por fim, apresenta os avanços e os atuais desafios do curso após dois anos de sua implantação.

**Palavras-chave:** educação a distância, licenciatura em dança, currículo em dança.

### **Abstract**

This article addresses the creation of the undergraduate program in Dance Education in the distance learning modality at the Universidade Federal da Bahia, a pioneering action in distance education in Brazil. It highlights the positive and motivating context for the creation of the course and presents the construction process and the curricular matrix developed by the teachers team, a process surrounded by uncertainties caused by the absence of parameters and experiences in dance in the distance education field. Finally, it presents the advances and the current challenges of the course after two years of its implementation.

**Keywords:** distance education, dance education, dance curriculum.

Como é possível ensinar dança a distância? Esta era a pergunta da vez quando dizíamos estar criando um curso de licenciatura em dança na modalidade a distância na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em parceria com a Universidade Aberta do Brasil (UAB). O estranhamento alheio já era esperado pela equipe proponente do curso, já que esta tinha sido também a principal pergunta feita a nós mesmos ao darmos início ao processo reflexivo que antecede a criação de um novo curso. Seria mesmo possível? Apesar de todo avanço tecnológico em que nos encontramos no século XXI, no que se refere ao ensino-aprendizagem<sup>1</sup> através de Ambientes Virtuais de Aprendizagem (AVA), a pergunta procede tanto pelo entendimento da dança como uma arte centrada nos movimentos do corpo, cujos processos tradicionais de ensino exigem a presença física do aluno e do professor, quanto pela ideia inusitada, já que não havia (e ainda hoje não há) proposta semelhante no Brasil.<sup>2</sup>

Nossas reflexões nos levaram a acreditar que seria mesmo complicado ensinar-aprender dança a distância apesar de toda tecnologia ao nosso alcance. A experiência do ensino-aprendizagem da dança, além do contato físico entre os sujeitos, requer também um espaço adequado para atender às diferentes configurações da dança e nossa proposta era criar um curso com salas de aula virtuais, o que nem de longe parece adequado a um curso de dança. E se o nosso foco fossem as questões pedagógicas na dança? Para esta pergunta específica começamos a vislumbrar pistas que nos fizeram acreditar em um caminho possível, já que desde o século XX havia experiências de cursos de Pedagogia a distância no Brasil e no mundo. Deste modo, criar o primeiro curso de dança no país na modalidade EAD, com foco na licenciatura, passou a ser nossa ideia norteadora.

A equipe, por mim coordenada, e composta por dez professores e professoras da Escola de Dança da UFBA<sup>3</sup>, passadas as inquietações iniciais,

<sup>1</sup> Como educador, não dissocio a palavra ensino de aprendizagem e vice-versa. Acredito que uma ação não acontece sem a outra. Assim que, ao citar no texto ensino ou aprendizagem, (o foco da discussão pode tender mais para uma do que para outra) estou considerando essas ações interligadas.

<sup>2</sup> A Universidade de Brasília (UNB) oferece na modalidade EAD na área das artes os cursos de Artes Visuais e Música (criados em 2012) e Teatro (em 2013).

<sup>3</sup> Alguns professores eram recém-chegados em nossa Escola; outros contavam com mais de 20 anos de UFBA, tendo elaborado e vivenciado reformas curriculares, como também a criação de novos cursos de graduação em dança.

mergulhou de cabeça no processo desafiador de criação de um curso com uma proposta pioneira e ousada no campo da dança. Assim que ao analisarmos os contextos local e global no mundo contemporâneo, encontramos aspectos que nos motivaram e nos fizeram acreditar ainda mais na criação de um curso a distância para formar professores de dança. Dentre esses aspectos, destacamos:

• **A diversidade da dança como manifestação artístico-cultural**

– Sendo imensurável a diversidade da dança no mundo, sobre a qual possuímos um limitado conhecimento, voltamos nossos olhares para a Bahia, o quinto maior estado em extensão territorial do Brasil. Com uma população miscigenada que se aproxima dos 14.800.000 habitantes, é o estado brasileiro que mais divisas faz com outros estados. Por questões históricas, políticas e socioculturais, a dança na Bahia é uma manifestação presente em todas as regiões e sua diversidade e capacidade de transformação é um fenômeno que nos impressiona e que continua sendo estudado por inúmeros pesquisadores. Analisando esse contexto, percebemos que o curso presencial de dança da UFBA (o mais antigo do país) não seria capaz de atender a toda essa diversidade. Ao observarmos a pequena população dos alunos no curso presencial provenientes de municípios do interior do estado, passamos a acreditar que seria gigantesca a demanda de profissionais e amantes da dança interessados em possuir a formação superior de licenciado em dança, já que por questões financeiras, familiares, pessoais ou de trabalho, grande parte dessa população jamais teria condições de estudar na capital.

• **O incremento da formação em dança no contexto universitário**

– Graças ao Programa REUNI, implantado pelo governo do Presidente Lula, o número de cursos de graduação em dança no país, nos anos dois mil, saltou de quatro para trinta e quatro<sup>4</sup>. Esses dados nos mostraram que havia uma grande procura por cursos presenciais de dança e constatamos que poucos deles estavam sediados fora das capitais. Esse panorama nos fez acreditar que um curso de licenciatura a distância atenderia a uma demanda excluída que habitava o interior do estado.

• **Ensino da dança e as pedagogias contemporâneas**

– A evolução do ensino da dança com suas abordagens pedagógicas não tradicionais foi também um dos aspectos motivadores para a criação do nosso curso a distância. As pedagogias contemporâneas lançaram novos olhares sobre o papel da escola, do professor e do aluno, propondo uma relação mais dialógica, flexível e, acima de tudo, mais autônoma. Esta última, uma condição essencial para o bom desenvolvimento de uma formação a distância.

<sup>4</sup> Número oficial do MEC no ano 2013.

• **As Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC)** – Tecnologias de informação e comunicação não são novidades na história da humanidade. O uso da escrita, do papel, da imagem, são exemplos dessas tecnologias que já nos acompanham há milênios. Entretanto, os séculos XX e XXI nos apresentaram inúmeras possibilidades de formação profissional a partir do uso de computadores e da internet, com softwares desenvolvidos especificamente para o ensino e aprendizagem nas mais diversas áreas, promovendo virtualmente o encurtamento das distâncias físicas. Estas tecnologias foram fundamentais para o incremento de cursos na modalidade EAD em todo o mundo.

• **A UFBA e a EAD** – A atual gestão da UFBA (iniciada em 2014) deu um largo passo em direção a EAD ao apoiar a Superintendência de Educação a Distância (SEAD) na interiorização e ampliação da oferta de cursos de graduação e especialização, convocando os colegiados para um encontro onde se comprometeu em apoiar a criação de novos cursos. Ao iniciarmos o processo de criação do curso de licenciatura em dança, o número de professores não licenciados no interior da Bahia girava em torno dos 80 mil. O posicionamento positivo da UFBA era, e continua sendo, fundamental para a mudança paulatina desse quadro.

Tomados por estes – e alguns outros aspectos motivadores – passamos a nos reunir com frequência quinzenal para discutirmos as bases pedagógicas e curriculares do curso, ação nada fácil devido a ausência de parâmetros específicos de formação em dança a distância no país e no mundo. Éramos todos professores dos cursos presenciais de dança da UFBA e sem experiência na EAD. De todo modo, o desafio estava posto e sabíamos que ajustes se fariam necessários durante o processo e, principalmente, após a implantação do curso.

Convencidos ainda da importância do contato físico na formação em dança, e apoiado pelas diretrizes norteadoras para a criação do curso, decidimos propor um curso semipresencial, ou seja, um curso misto composto de atividades presenciais e a distância. Deste modo, o curso foi configurado para conter três encontros presenciais obrigatórios divididos em início, meio e fim de cada semestre. Esses encontros acontecem no município onde o aluno fez sua inscrição e abarca as seguintes atividades: apresentação do curso; introdução à EAD; ambientação no Ambiente Virtual de Aprendizagem Moodle<sup>5</sup>; aula inicial de cada disciplina; atividades de laboratórios investigativos teórico-práticos; seminários e avaliações presenciais da aprendizagem.

<sup>5</sup> O Moodle foi o Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) escolhido pela UFBA para os cursos EAD. Na rede informatizada de aprendizagem existe também o Amadeus, o TelEduc, o Blackboard, dentre outros.

Entretanto, a maior parte das atividades acontece a distância e é realizada com o suporte do Moodle. São elas: apresentação de textos-sínteses elaborados pelos professores para motivar as discussões; fóruns de discussão dos conteúdos mediados pelos professores e tutores a distância; apresentação virtual de trabalhos teóricos e práticos; elaboração de projetos para desenvolvimento de trabalhos práticos a serem apresentados presencial e/ou virtualmente; e também avaliações da aprendizagem.

O conteúdo dos componentes curriculares é apresentado através de vídeo-aulas gravadas previamente no estúdio montado na Superintendência de Educação a Distância (SEAD) na própria UFBA e também através dos módulos de estudo escritos pelos professores para cada um dos componentes curriculares. Esses módulos são editados e apresentados em formato de e-book anexados no Moodle e distribuídos gratuitamente em formato impresso para todos os alunos do curso.

Quanto às avaliações, elas se dão a partir da participação dos alunos nos fóruns de discussão, assim como na entrega de trabalhos teóricos e práticos, na auto avaliação e na avaliação presencial obrigatória. Sugerimos que a avaliação dos componentes curriculares constitua-se de uma combinação de avaliações processuais e pontuais realizadas presencialmente e a distância com notas de 0 a 10. Os estudantes que obtiverem média igual ou superior a 5,0 (cinco) são aprovados.

A frequência às atividades acadêmicas é mensurada através dos acessos ao Moodle e serve como instrumento de acompanhamento e avaliação de desempenho dos alunos. Cada aluno faz parte de um grupo de, no máximo, 20 estudantes orientados por 01 tutor a distância que media o trabalho pedagógico com orientação do professor.

Atualmente a estrutura acadêmica do curso é composta de Coordenação do Curso, Coordenação do Colegiado, Coordenação Pedagógica, Coordenação de Tutoria, Coordenação de Estágio, Professor do Componente Curricular, Tutor a Distância, Tutor Presencial, Secretaria Acadêmica e Secretaria Administrativa.

### **Proposta curricular**

Por se tratar de um curso de oferta eventual, com uma turma única em cada município, não foi possível expandir e flexibilizar o currículo no sentido de proporcionar maior autonomia ao aluno na escolha do fluxo de sua própria formação. Deste modo, os componentes curriculares de um semestre não podem ser oferecidos em outros e isso torna o currículo pouco flexível. Entretanto, os alunos não aprovados em algum componente curricular possuem a chance de serem novamente avaliados ao final de cada ano, no que chamamos de período de repercurso.

Como proposto no Projeto Pedagógico do Curso, para um melhor desenvolvimento formativo, a proposta curricular apresenta cinco ciclos específicos de organização de conteúdos. São eles:

- Ciclo Introdutório
- Ciclo de Estudos Contemporâneos
- Ciclo de Estudos Históricos e Contextos Socioculturais
- Ciclo de Práxis da Pedagogia da Dança
- Ciclo de Laboratórios Artístico-Científicos

Excluindo-se o Ciclo Introdutório, concentrado no 1º semestre do Curso, os demais ciclos mantêm uma ordem não-linear entre si. Os conteúdos e conhecimentos desenvolvidos em cada um dos ciclos estão contidos em componentes curriculares distribuídos ao longo do Curso, incluindo os exigidos pelas legislações pertinentes que abordam os Estudos das Relações Étnico-Raciais e da Cultura Afro-Brasileira, dos Direitos Humanos e do Meio Ambiente. Os componentes optativos foram igualmente desenvolvidos de modo a integrarem ciclos específicos de conteúdo.

Os conteúdos de cunho prático são desenvolvidos tanto a distância, como presencialmente. As atividades práticas propostas pelos professores nesses componentes são desenvolvidas pelos alunos em suas cidades e são apresentadas por meio virtual em formato de vídeo e fotografia, e disponibilizados no ambiente virtual Moodle.

Deste modo, a carga horária está distribuída em 2.244 horas de atividades formativas, 408 horas de prática como componente curricular, 408 horas de estágio curricular supervisionado e 200 horas de atividades complementares, totalizando 3.260 horas, que podem ser cumpridas em uma duração mínima de 08 semestres, como pode ser visto nos quadros abaixo.

SEMEST.	COMPONENTES CURRICULARES	CH SEMESTRAL		
		Teórica	Prática	Estágio
1º.	<i>Introdução à Educação da Dança a Distância</i>	34	-	-
	<i>Dança e Culturas de Rede</i>	34	-	-
	<i>Dança, Corpo e Contemporaneidade</i>	68	-	-
	<i>Lab. de Cinesiologia na Dança I</i>	34	34	-
	<i>Contextos Múltiplos na Dança</i>	68	-	-

	<i>Referências Conceituais para uma Pedagogia da Dança</i>	68	-	-
<b>Subtotal</b>		<b>306</b>	<b>34</b>	<b>00</b>
2º.	<i>Elementos do Movimento na Dança</i>	34	34	-
	<i>Lab. de Cinesiologia na Dança II</i>	34	34	-
	<i>Lab. de Música e Processos Coreográficos</i>	51	51	-
	<i>Referências Históricas da Arte e da Dança</i>	68	-	-
	<i>Seminários Interdisciplinares</i>	102	-	-
<b>Subtotal</b>		<b>289</b>	<b>119</b>	<b>00</b>
3º.	<i>Dança como Mediação Educacional para Diversidade e Ações Afirmativas I</i>	51	51	-
	<i>Ensino da Dança para Crianças</i>	51	51	-
	<i>Danças Afro-Indígenas Brasileiras: Tradição e Contemporaneidade</i>	34	34	-
	<i>Referências Múltiplas da Dança</i>	68	-	-
	<i>Seminários Interdisciplinares</i>	102	-	-
<b>Subtotal</b>		<b>306</b>	<b>136</b>	<b>00</b>
4º.	<i>Dança como Mediação Educacional para Diversidade e Ações Afirmativas II</i>	51	51	-
	<i>Arte/Dança como Tecnologia Educacional I</i>	51	51	-
	<i>Estéticas e Poéticas da Arte e da Dança</i>	68	-	-
	<i>Lab. de Interseções Artísticas</i>	51	51	-
	<i>Seminários Interdisciplinares</i>	102	-	-
<b>Subtotal</b>		<b>323</b>	<b>153</b>	<b>00</b>
5º.	<i>Produção Crítica em Dança</i>	68	-	-
	<i>Arte/Dança como Tecnologia Educacional II</i>	51	51	-
	<i>Seminários Interdisciplinares</i>	102	-	-
	<i>Libras</i>	34	34	-
	<i>Estágio I</i>	-	-	102
<b>Subtotal</b>		<b>255</b>	<b>85</b>	<b>102</b>
6º.	<i>Lab. Artístico-Pedagógico I</i>	34	34	-
	<i>Arte/Dança como Tecnologia Educacional III</i>	51	51	-
	<i>Optativo</i>	34	-	-
	<i>Optativo</i>	34	-	-
	<i>Estágio II</i>	-	-	102
<b>Subtotal</b>		<b>153</b>	<b>85</b>	<b>102</b>
7º.	<i>Lab. Artístico-Pedagógico II</i>	34	34	-
	<i>Optativo</i>	68	-	-
	<i>Optativo</i>	68	-	-

	<i>Estágio III</i>	-	-	102
<b>Subtotal</b>		<b>170</b>	<b>34</b>	<b>102</b>
8º.	<i>Estudos Monográficos em Dança</i>	68	-	-
	<i>Optativo</i>	68	-	-
	<i>Optativo</i>	68	-	-
	<i>Estágio IV</i>	-	-	102
<b>Subtotal</b>		<b>204</b>		<b>102</b>
<b>Subtotal Geral</b>		<b>2006</b>	<b>646</b>	<b>408</b>
<b>Total</b>		<b>3.060</b>		
<i>Atividades Complementares</i>		200		
<b>CARGA HORÁRIA TOTAL DO CURSO – 3.260</b>				

### Integralização Curricular

<b>CURRÍCULO</b>	<b>CARGA HORÁRIA</b>
<i>Atividades Formativas</i>	2.244
<i>Prática como Componente Curricular</i>	408
<i>Estágio</i>	408
<i>Atividades Complementares</i>	200
<b>TOTAL</b>	<b>3.260</b>

### Componentes Curriculares Optativos

<b>COMPONENTES CURRICULARES</b>	<b>CH SEMESTRAL</b>	
	<b>Teórica</b>	<b>Prática</b>
<i>Tópicos Especiais em Dança</i>	34	-
<i>Introdução à Pesquisa Acadêmica em Dança</i>	34	-
<i>Condicionamento Corporal</i>	34	-
<i>Referências Históricas da Dança no Brasil</i>	68	-
<i>Configurações da Dança</i>	68	-
<i>Dança e Manifestações Populares</i>	68	-
<i>Abordagens e Técnicas Corporais</i>	68	-
<i>Elementos Compositivos de Cenas de Dança</i>	68	-

O curso conta hoje com 150 alunos distribuídos em 04 cidades no interior da Bahia. As primeiras turmas de alunos foram abertas em 2016 em municípios que possuíam polos de apoio presencial. Foram eles: Juazeiro, Lauro de Freitas e Vitória da Conquista. Em 2017 foi criada uma segunda turma no município de Itabuna. Vale ressaltar que os quatro atuais municípios com seus polos de apoio presencial atendem alunos provenientes de 32 cidades do interior da Bahia (incluindo aí algumas de pequeno porte em zonas rurais), assim como de Pernambuco, Ceará, Espírito Santo e São Paulo.

Através do edital 2018/2019 da CAPES há previsão de abertura de novas turmas para o ano de 2019 nos municípios de Brumado, Esplanada, Mundo Novo, Paulo Afonso e Santo Amaro. É importante salientar que neste citado edital o Curso de Licenciatura em Dança foi o segundo curso mais procurado pelos municípios do interior da Bahia, com um total de 640 vagas solicitadas, perdendo apenas para o curso de Pedagogia. Este quadro nos deixou positivamente surpresos e cientes de que a existência do curso pode, de fato, atender à imensa demanda de praticantes da dança, no interior do estado, interessados na formação superior de professor de dança.

## **Maiores desafios**

Decorridos dois anos de implantação do curso, existem, entretanto, alguns desafios a serem vencidos que nos levam a promover ações sistemáticas de observação e avaliação do curso, no que se refere tanto aos papéis exercidos pelos sujeitos, quanto à didática aplicada e às ações pedagógicas como um todo. Essas avaliações, discutidas nas reuniões do Colegiado e do Núcleo Docente Estruturante (NDE), são realizadas nos encontros presenciais e na escuta refinada dos sujeitos no ambiente virtual de aprendizagem.

Dentre esses desafios, destacamos:

- **Vencer a sensação de solidão e vencer a evasão** – estes são ainda dois dos maiores desafios da EAD em todas as áreas. Como fazer o estudante se sentir parte de um grupo de alunos quando se estuda sozinho a maior parte do tempo? Como promover a certeza de pertencer a uma universidade, onde existe um grupo de pessoas olhando por cada um deles, apesar de assistir as aulas em sua própria casa? Os três encontros presenciais obrigatórios a cada semestre suprem, em parte, essa sensação de isolamento, mas ainda assim precisamos estar atentos para que o aluno não desista do curso por se sentir solitário e afastado da tão importante relação social, aspecto mais que relevante nos ambientes de formação institucional. Neste sentido, os tutores presenciais – que residem nos municípios que possuem os polos de apoio presencial – endossados pela coordenação do curso, possuem papel fundamental na ação de aproximar os alunos, dando a estes um suporte presencial ao propor encontros regulares para atender às suas necessidades. Além disso, os grupos criados no aplicativo WhatsApp tem também diminuído a distância entre os alunos, tornando-se mais uma ferramenta essencial no processo de formação na EAD.

- **Conscientizar que a sala de aula é o ambiente virtual de aprendizagem Moodle** – Para a comunidade da dança, acostu-

mada à experiência do movimento e do contato físico das salas de aula, esta tem sido uma das tarefas mais difíceis. E isto não atinge apenas os alunos, mas igualmente os professores e tutores. É preciso incorporar o (novo) hábito de interagir no ambiente virtual de aprendizagem. Assistir aulas e estudar tendo o computador como ferramenta principal, apesar de não ser mais uma novidade, exige tempo, organização, disciplina e muita força de vontade. Este aspecto tem exigido uma atenção especial por parte da coordenação pedagógica do curso, que busca conscientizar que os encontros presenciais não são mais importantes que as atividades propostas no Moodle.

- **Criar metodologias apropriadas para o aluno de dança** – Temos recebido feedbacks de alguns alunos em relação à recorrência de um mesmo padrão metodológico no Moodle. Isso tem nos levado a refletir quais métodos podem ser mais atrativos na EAD para alunos habituados com o movimento da dança. Por ser um curso pioneiro no país, a ausência de parâmetros e experiências anteriores nos exige atenção e reflexão permanentes. Temos buscado experimentar e avaliar diferentes ações metodológicas que estimulem nosso alunado a perceber de corpo inteiro (razão, emoção, sensação) que ele integra um curso de dança. Ações metodológicas com foco apenas na leitura de textos e discussões nos fóruns têm provocado certo desestímulo. Métodos que estimulem a criação e a investigação, como também a prática da dança e da educação da dança são mais atrativos. Entretanto, desenvolvê-los não é uma tarefa fácil na EAD.

- **Agilizar o feedback para os alunos** – Diferente dos cursos presenciais, o feedback na EAD não acontece de forma imediata. Alunos, tutores e professores, em geral, não interagem simultaneamente e isso requer um tempo maior para que as informações transitem na rede. Tem sido um exercício constante buscar soluções mais ágeis para acompanhar e responder às perguntas dos alunos. Ainda estamos aprendendo a lidar com as ações síncronas (aquelas que acontecem ao mesmo tempo para todos), já que muitos alunos não possuem acesso imediato à rede em suas casas e outros tantos possuem atividades outras em diferentes horários.

- **Gravação das vídeo-aulas** – Na estrutura da UFBA – e também pelo perfil do nosso professor, que trabalha presencialmente exercendo funções de ensino, pesquisa, extensão e administração – não tem sido possível gravar oficialmente mais de duas vídeo-aulas por semestre para cada um dos componentes curriculares. Aumentar este número tem sido uma solicitação recorrente dos nossos alunos.

Apesar de sabermos que isto não é o ideal, a solução encontrada no momento é a gravação “caseira” de vídeos por parte dos professores e tutores para esclarecer melhor as dúvidas dos alunos. Esses vídeos são postados na página do componente curricular no Moodle.

Enfim, manter estimulada a comunidade de um curso de licenciatura em dança sem experiências anteriores na EAD é um grande desafio, mas acreditamos que é possível realizar um bom, e necessário, trabalho de formação institucional com base no diálogo e na escolha de ações que promovam o encurtamento da distância entre os sujeitos envolvidos no ensinar-aprender.

Do ponto onde atualmente estamos, acreditamos na importância da Educação a Distância para democratizar o ensino em nosso imenso país e a dança não pode estar fora disso. Acreditamos também que a demanda pela formação superior em dança é igualmente grande no interior de todos os estados brasileiros, assim que torcemos para que esta ação aconteça, muito em breve, em outras universidades públicas do país e nos colocamos à disposição para apresentar e discutir nossa experiência com todos.

## Referências

ESCOLA DE DANÇA – UFBA. Projeto Pedagógico do Curso. Licenciatura em Dança Educação a Distância – EAD. 2015.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MARQUES, Isabel. Metodologia para o Ensino da Dança: Luxo ou Necessidade? In: Lições de dança nº4. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004.

RICARDO, Jaison Sfogia. O Impacto da Nova Regulamentação da EAD para as Instituições de Educação Superior. In: EAD UFBA em revista. Número 2. Superintendência de Educação a Distância | UFBA, 2017.

ROCIO, Vitor. Tecnologias da Informação e Comunicação. 2010. <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1586/1/Rocio%2C%20Vitor.pdf>. Acesso em 24 de setembro de 2018.

The background is a solid red color. It features several thin, white, parallel lines that intersect to form a grid-like pattern of triangles and quadrilaterals. The lines are oriented diagonally, creating a sense of movement and depth.

**artigos**  
**artículos**  
**papers**

## Painel 1 // Panel 1 // Panel 1

Ocupação, resistência e o direito à cidade //  
 Ocupación, resistencia y el derecho a la ciudad //  
 Occupation, resistance and right to the city

### **Abrindo horizontes sobre o que é negado: práticas estéticas enquanto produção de gestos estético-políticos // Opening horizons on that which is denied: aesthetic practices as production of aesthetic-political gestures**

*Ana Monteiro*

#### **Resumo**

Deslocando-se em torno de dois casos de estudo: “El Siluetazo” e “Um mar de gente”, este paper constrói-se a partir das seguintes perguntas: De que formas os movimentos sociais incorporaram e continuam se apropriando, nas suas coreografias sociais, de estratégias e práticas provenientes das esferas artísticas? De que maneiras essas duas atividades do humano podem emprestar-se e contaminar-se entre si? Que formas de produção e formas de vida estético-políticas são gestadas através dessa hibridização? Que relações se podem entretecer entre imaginação e política?

**Palavras-chave:** imaginação, política, comunidade, memória, gestos estético-políticos

#### **Abstract**

Moving around two case studies: “El Siluetazo” and “A sea of people” this paper builds on the following questions: In what ways have social movements incorporated and continue to appropriate, in their social choreographies, strategies and practices from the artistic spheres? In what ways can these two human activities lend themselves and contaminate each other? What forms of production and aesthetic-political forms of life are generated through this hybridization? What relationships can be interwoven between imagination and politics?

**Keywords:** imagination, politics, community, memory, aesthetic-political gestures

Através da breve narração de dois casos em conjunturas distintas, desejamos constelar e mobilizar conceitos como: comunidade, terceira pessoa e amor. Para além da dialética do comum e do próprio, na qual o comum acaba capturado pelo seu oposto, ou seja, o comum acaba por ocupar uma identidade própria (étnica, territorial, espiritual etc), em Roberto Espósito (2012), comunidade aparece próxima do seu sentido etimológico de cum munus: cum: grupo de pessoas, munus: que partilham algo. Comunidade, nem como união de indivíduos numa espécie de identidade coletiva nem no reconhecimento inter-subjectivo, antes na emergência do dom obrigatório de dar. Esta comunidade, seria a comunidade dos que não têm comunidade ou uma comunidade esvaziada porque absolutamente implicada na dádiva.

|

*Na sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível.  
O que os homens faziam sempre podia ser imitado por  
outros homens.*

*Walter Benjamin em “O autor como produtor”*

Dia 24 de Março de 1976, ocorreu um golpe de estado militar na Argentina que se chamou “reorganização nacional”, processo que sistematizou a repressão política que tinha vindo a aumentar nos anos anteriores. Cerca de 30.000 pessoas desapareceram. As suas mães exigiram imediatamente que os seus filhos e filhas fossem devolvidos e a 30 de Abril de 1977 criaram a organização das mães da praça de Maio. As mães levaram a cabo elaboradas intervenções no espaço público consideradas por alguns como verdadeiras performances uma vez que usam um complexo repertório de signos, como os lenços à volta da cabeça (feitos de fraldas de tecido) e as fotos das suas filhas e filhos penduradas ao pescoço, formando faixas que produziam uma espécie de mural humano. As mães eram também sujeitas a repressão, desaparecendo por vezes, deixando as avós à procura dos netos e das filhas.

Dia 21 de Setembro de 1983, o dia dos estudantes, ainda durante a ditadura, as mães organizaram a terceira marcha da resistência na praça de Maio que começou a encher-se de centenas de silhuetas traçadas em papel. O método utilizado é reproduzido a nível nacional e revela-se como exemplo da socialização de instrumentos criativos para a produção de imagem, sendo usado simultaneamente como forma de visibilização e de organização da cooperação social no espaço público. Este procedimento de realizar coletivamente silhuetas ficou conhecido como *El siluetazo* e consiste em dar um corpo singular aos desaparecidos, através do corpo dos presentes. Trata-se de um gesto que teve origem no campo da arte e se propagou anonimamente no campo social (Longoni & Bruzzone, 2008).

Em 1982, ainda durante a ditadura, três artistas e docentes que partilhavam atelier, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, conceptualizaram uma obra coletiva que representa os desaparecidos sob o ponto de vista da quantidade de corpos ausentes. A ideia era reproduzir em escala real 30 000 silhuetas, obra inicialmente concebida para o contexto artístico. Vários fatores a tornavam pouco viável, nomeadamente: o risco associado à assinatura autoral no contexto da ditadura e as dimensões da mão de obra e do espaço necessários para a sua realização e exposição. É então que os artistas propõem a iniciativa às Mães de Maio, que concordaram em integrar esta prática coletiva na terceira marcha da resistência. Marcelo Expósito (2009), aponta vários aspetos que consideram, mais do que o que o siluetazo “é”, o que o siluetazo “faz”:

O *Siluetazo* devolve o espaço público aos corpos, resignificando e re-co-reografando a territorialidade social através de uma prática que permite a distribuição e divisão da ação de forma horizontal, espontânea e cooperativa.

O valor da silhueta é precisamente o seu uso multiplicado, a capacidade que tem de ser apropriada e multiplicada.

A facilidade de execução de uma técnica simples como o *Siluetazo* permite que seja facilmente usada por qualquer um.

A silhueta torna-se parte de um dispositivo complexo, que inclui o simbólico mas vai além, propondo uma espécie técnica da reconstrução do vínculo social. Não representa a cooperação, é a posta em ato da cooperação, em resposta às lógicas da dominação que procuram precisamente individualizar e submeter as formas de interação social a modos de organização hierárquicos e autoritários.

O *Siluetazo* transforma o que se entende tradicionalmente por comunicação política: não é panfletário, comunica claramente algo mas não pode ser reduzido a um slogan político.



*Mar de Gente © Canal Ocupação UFMH*



*Segundo siluetazo, Obelisco, 9 de diciembre de 1983 © Archivo Hasenberg-Quaretti*

O *Siluetazo* é um exemplo da atitude de uma classe média/alta que tem acesso a instrumentos técnicos e conceptuais mas, em vez de os por a serviço do capital (dos mercados, incluindo o da arte), os coloca a serviço dos movimentos sociais.

O *Siluetazo* continua a ser uma prática usada. Por exemplo, em Novembro de 2014, em Barcelona, no seguimento do desaparecimento dos alunos da escola rural de Ayotzinapa no México, foram feitas e expostas 43 silhuetas, número equivalente ao de estudantes desaparecidos.

## II

Em 11 de novembro de 2016, durante a chamada primavera secundarista, em Belo Horizonte, manifestantes caminharam juntos no interior de um longo tecido branco, numa incorporação da obra *Divisor*, performance de 1968, criada pela neoconcretista brasileira Lygia Pape. Cerca de cem pessoas participaram da ação que cobria uma distância de dois quilômetros. Quando me deparei com a imagem através das redes sociais, sofri um impacto. A obra de Pape apareceu em minha mente, um momento de reconhecimento e, ao mesmo tempo, tudo era diferente; momento de estranhamento. Quando criou o *Divisor*, Pape queria explorar as relações entre arte e ação colectiva, em que as pessoas poderiam experimentar os dispositivos criados. Diz Pape: “O ovo e o divisor são estruturas tão simples que qualquer um pode repetir. Ideologicamente, esse tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública na qual as pessoas poderiam participar” (Pape em entrevista a Carneiro e Pradilla, 1998). É precisamente a ideia de “uma arte pública” que a ação *Mar de gente* vai colocar em movimento, deslocando o dispositivo criado pela artista para a conjuntura das lutas sociais. Esse desvio cria uma série de encontros e contingências imprevistos. Cartazes com palavras de ordem, dispositivo convencional usado nas manifestações, coexistem e acompanham a grande onda branca. Palavras como “Ternura” e “Autonomia” flutuam no ar sustentadas por mãos e braços erguidos, enquanto a substância branca, monstro de mil cabeças, desliza pelas ruas. Tensão entre a urgência das exigências situadas num contexto político específico e a experiência estética (sensível) e corporal do comum. Uma mulher segura um guarda-chuva dentro do tecido branco, essa rutura não deliberada com o minimalismo da obra de partida traz singularidade a um dispositivo cujo risco político estaria em gerar um corpo coletivo homogêneo e consensual.

Esta proposta surgiu como ação dos estudantes de Belas Artes da UFMG. Em uma entrevista, Débora Guedes, artista envolvida nesta ação, diz: “Não sentimos como uma apropriação, mas como uma referenciação. Porque não reconstruímos as obras tal qual são. Pegamos a essência e demos outro desdobramento”, (Debora Viegas em entrevista a Ana Monteiro, 2017).

A meu ver, estes dois casos produzem ativação/atualização de arquivos coletivos e a profanação dos dispositivos da autoria e da propriedade. Arquivos vivos porque atravessados pelos corpos, não como antes, mas mais uma vez, como sugere André Lepecki (2012) a propósito do *reenactment* de obras e através da inscrição que se faz nos ossos por meio da repetição, como aponta Rebecca Schneider (2001). Ao mesmo tempo que parecem criar um efeito de assombração – espectros do reprimido que retornam – propõem relações profundamente materialistas com o presente, ao confundir-se com as demandas concretas dos movimentos sociais.

Na fala “Sobre o Amor”, Michael Hardt (2007) pergunta como pode o amor funcionar como conceito político? Para ele, o amor pode tornar-se numa prática para a transformação coletiva quando excede a agenda racional do interesse próprio. O conceito moderno de amor é quase exclusivamente limitado ao casal burguês e aos limites claustrofóbicos da família nuclear. O amor tornou-se, portanto, num assunto de propriedade privada. Para Hardt (2007), o Amor é político na medida em que não se limita a um amor pelo mesmo (o casal, a família, a raça etc) ou ao amor de fazer o mesmo ou de se tornar no mesmo, antes um amor das diferenças. Este amor, como conceito social expandido, requer um campo dissensual de experimentação, uma práxis de assemblages novas e imprevistas, que de modo algum negue as singularidades mas que, ao contrário, as afirme e multiplique. Neste sentido, o amor é concebido como ação em vez de uma paixão, isto é “como uma criação ativa num campo de diferenças” (Hardt, 2007). Amor como Eros e Agapé, isto é, simultaneamente pessoal e político. Já Roberto Espósito (2012b) propõe desfazer-se do próprio conceito de pessoa, a sua intenção não é opor-lhe a noção de antipessoa, na dança entre potência e não potência, entre subjetivação e desubjetivação, o que ele propõe é sair desse tipo de pensamento dialético ao propor a terceira pessoa. O que são estas terceiras pessoas? Formas-de-vida que aparecem sem nome, numa exterioridade material, incorporando e ativando um impessoal singular.

O *Siluetazo* e o *Mar de gente* cruzam práticas e dispositivos das esferas artísticas e dos protestos sociais criando lugares onde imaginação e política são indissociáveis, abrindo horizontes onde a experiência encarnada do sensível e as urgências das lutas sociais fazem parte do mesmo movimento.

### Referências:

BENJAMIN, Walter. *El Autor como productur* [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0011.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf) 1935.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas - Origen y Destino de la Comunidad*. Buenos Aires/ Madrid. Amorrortu Editores. 2012a.

ESPOSITO, Roberto. *The Third Person. Politics of Life and Philosophy of the Impersonal*. United Kingdom: Polity. 2012b.

EXPÓSITO, Marcelo. *Siluetazo. Arte y Activismo*. Cultural|s La Vanguardia 8 de julio 2, 2009.

HARDT, Michael. *About Love*. 2007. Encontrado a 6.5.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=ioopkoppabl>

LEPECKI, André. Not as before, but simply again. In: Jones, Amelia, Heathfield Adrian (Ed.). *Perform, Repeat, Record, Live Art in History*, 2012.

LONGINI, Ana & BRUZZONE, (Ed). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

MONTEIRO, Ana , VIEGAS, Debora: *Entrevista de Ana Monteiro a Debora Guedes*, Um Mar de Preguntas <https://anamonteiro.hotglue.me/?ummar-depreguntas> 2018.

PAPE, Lygia. *Entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla*. Editora: Lacerda (1998)

SCHNEIDER, Rebecca. *Archives*. Performance Remains. *Performance Research*, vol. 6, no. 2, 2001.

## Painel 1 // Panel 1 // Panel 1

Ocupação, resistência e o direito à cidade //  
 Ocupación, resistencia y el derecho a la ciudad //  
 Occupation, resistance and right to the city

**Direito à cidade e movimentos (sociais): espetáculo, coreografia ou luta de classes na cidade? Experimentações teóricas entre os estudos de performance e urbanismo // Right to the city and (social) movements: spectacle, choreography or class struggle in the city? Theoretical experiments between performance and urban studies.**

*Cláudio Rezende Ribeiro*

### Resumo

Cinquenta anos depois da publicação de “O direito à cidade” é necessário enfrentar o debate realizado naquela obra de modo a não perder a capacidade de movimentar o pensamento. Este ensaio tem como premissa a experimentação do cruzamento de categorias de análise do campo de estudo da produção do espaço urbano com outras presentes no campo de estudo da performance, compreendendo a movimentação na cidade enquanto coreopolítica, de modo a possibilitar levantar contradições entre o movimento (social), o corpo (social) e o espaço (social) enquanto elementos construtores de política.

**Palavras-chave:** urbanismo, performance, direito à cidade, coreopolítica

### Abstract

Fifty years after the publication of “The Right to the City” it is necessary to face the debate carried out so as not to lose the ability to produce thought movements. This essay has as its premise the experimentation of the intersection of production of space analysis categories, notably those inserted in the direction of claiming social conflict as conforming the realization of the use value of the city with performance studies categories in order to understand the contradictions between (social) movement, the (social) body and (social) space as constructive elements of politics.

**Keywords:** urbanism, performance, right to the city, choreopolitics

Tem-se aqui, portanto, uma antinomia, um direito [do capitalista] contra outro direito [do trabalhador], ambos igualmente apoiados na lei da troca de mercadorias. *Entre direitos iguais, quem decide é a força.* E assim a regulamentação da jornada de trabalho se apresenta, na história da produção capitalista, como uma luta em torno dos limites da jornada de trabalho – uma luta entre o conjunto dos capitalistas, i.e., a classe capitalista, e o conjunto dos trabalhadores, i.e., a classe trabalhadora

K. Marx, O Capital, grifo do autor.

A obra “O Direito à cidade”, escrita por Henri Lefebvre, completa 50 anos em 2018.<sup>1</sup> Foi escrita um século depois de “O Capital” e trava importante diálogo com este texto, e com o campo marxista ampliado, sobretudo ao apontar o necessário entendimento a respeito da configuração de contradições sociais que são evidenciadas histórica e geograficamente, e de modo inexorável, no espaço urbano.

A luta de classes, síntese de um desenvolvimento histórico complexo movido a partir da correlação de forças sociais, ganha um contorno urbano quando o direito a ser reivindicado incorpora vários outros – como a própria jornada de trabalho – mas é representado como luta pela cidade. O texto de Lefebvre define, de maneira complexa, um marco para a compreensão da cidade enquanto mercadoria, considerada aqui enquanto categoria determinante para o materialismo histórico. Portanto, a cidade está imbuída da contradição presente no duplo caráter de seu valor onde a forma troca, dentro do marco do capitalismo, assume o conteúdo de uso e hegemoniza o valor, cuja substância, o trabalho, acaba por ser esvaziado de sentido - como é sabido - produzindo, portanto, uma configuração histórica movida pela aparência, pela quantidade, pela forma-troca. Esta

<sup>1</sup> Em 1967 foi publicado, pelo mesmo autor, um artigo com o mesmo nome na revista L’Homme et la société, N. 6, 1967. pp. 29-35. Trata-se de um dos capítulos que será reproduzido na íntegra no livro que já estava em processo de editoração, como aponta o autor em nota de rodapé no artigo original. Como o artigo e o livro possuem o mesmo nome (que se mantém como nome do capítulo na edição completa), é comum haver uma certa confusão sobre a data correta da publicação da obra de Lefebvre (o que, aliás, não altera em nada a importância e a essência do debate que ele propõe). O artigo original, digitalizado, está disponível em: [https://www.persee.fr/doc/homso\\_0018-4306\\_1967\\_num\\_6\\_1\\_1063](https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1967_num_6_1_1063).

hegemonia da troca no caráter do valor irá determinar inúmeras alterações no espaço urbano, exigindo reflexões que romperão com o senso comum e produzirão toda uma gama de entendimento sobre as lutas, resistências e rupturas sociais.

Engels, por sua vez, em seu texto “Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem” (1876) reforça a importância do trabalho como categoria para entender as transformações históricas da sociedade. Neste texto, sua argumentação parte de um pressuposto no qual o trabalho deve ser percebido através de uma movimentação dialética entre a mão e o cérebro. Este par dialético – pensamento e ação – exige uma ruptura com uma tradicional (e conservadora) maneira de perceber a realidade como uma consequência de embates idealistas que acabam por se retroalimentar. Romper com este modo de entender a realidade, incorporando a história, o trabalho (manual), a produção, a mão como maneira de construir (e transformar) a realidade é uma reivindicação do materialismo que o direito à cidade vai retomar ao exigir, por exemplo, a ruptura com as ciências parcelares.

O direito à cidade revela, inclusive, novas configurações de poder a serem percebidas e disputadas no embate dialético que move a história e, para compreender estes novos embates, isto é, para ler o espaço urbano enquanto produção, enquanto história, é preciso romper com as tradicionais formas de entendimento da realidade, exigindo, para isso, uma ruptura com o modo parcelar de produzir conhecimento, englobando diferentes saberes e diferentes formas de sua construção.

Diante disso, é importante reforçar que não podemos nos submeter a um idealismo como um falso motor de transformação. Em relação ao direito à cidade, no entanto, muitas vezes isso tem ocorrido, sobretudo, quando esta expressão tem sido reduzida a um slogan ou a um pensamento que relaciona de maneira rasa o direito à cidade estritamente ao campo jurídico legalista, limitando o direito à sua realização abstrata e retirando o caráter de luta de sua constituição.

Portanto, o debate a respeito do direito à cidade, que se faz cada vez mais necessário diante da ampliação da urbanização global e da sua forma de realização industrial, deve ser ampliado para além de espaços e formas acadêmicas, pelo óbvio, e, dentro das contribuições teóricas, deve significar um método de articulação entre saberes, englobando, inclusive, e cada vez mais, campos relacionados diretamente com a ação corporal, com a movimentação de resistência, como movimentos sociais, e com a apropriação sensível da realidade mediada pela espacialidade concreta.

Deve ser buscada a capacidade reflexiva articulada de forma a possibilitar a construção de perguntas fundamentais para a práxis, sobretudo situ-

ando, diante do turbilhão urbano, o posicionamento social das ações de resistência com o intuito de resgatar uma busca pela totalidade que seja capaz de organizar a continuidade das ações de ruptura.

Atos de rua são expressões políticas fundamentais para a construção de reivindicações de direitos sociais na cidade: concretizam a correlação de forças, evidenciam o caráter conflituoso do espaço urbano e são uma expressão de variadas ações coletivas da classe trabalhadora. Dentro do contexto do direito à cidade, devem ser encarados como um processo histórico de disputa. A forma das manifestações não garantem seus conteúdos e, sobretudo em tempos de espetacularização da cidade, quando a forma adquire status de conteúdo em uma velocidade quase instantânea, abrindo a possibilidade de privatização da política, é preciso construir ferramentas e conceitos articulados que auxiliem a compreensão dos movimentos urbanos e, ao mesmo tempo, garanta que o próprio pensamento esteja em movimento.

Uma das maneiras mais eficazes e férteis de ampliação da compreensão, reflexão e ação a respeito destas movimentações tem sido articular saberes oriundos do campo do direito à cidade com aqueles advindos de estudos da performance, dança e afins. O entendimento do ritmo urbano, de sua movimentação cotidiana e suas rupturas – campo, aliás, também explorado por Lefebvre antes de se debruçar nos estudos com a temática urbana – não pode prescindir de um diálogo franco com a própria capacidade, forma e conteúdo de movimento dos corpos coletivos e individuais como se a mão não coordenasse, também, os caminhos do cérebro.

Como breve exercício exploratório desta relação, partiremos da relação entre coreopolítica e coreopolícia organizada por André Lepecki (2011) para verificar possíveis novas questões a serem feitas a respeito da maneira como movimentos sociais têm se movimentado.

Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças ficam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma coresonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (LEPECKI, 2011, p.47).

Lepecki afirmará a dança como coreopolítica, isto é, uma atividade de ação cujo principal objeto é a “política do chão”, numa dialética entre a dança e seus lugares e entre lugares e suas danças. Ao situar e localizar a dança, a coreopolítica de Lepecki dá à mesma uma necessária posição, elemento geográfico definidor para o entendimento da concretude social

a partir do espaço. A percepção da posição enquanto componente do movimento político não pode ser compreendida de forma isolada como posicionamento político organizado de maneira unicamente “cerebral”.

Portanto, perceber dança enquanto política do chão deve significar, também, perceber a política do chão enquanto dança. O conteúdo político construído historicamente não pode, sobretudo na atual conjuntura espetacular, estar dissociado de sua forma de representação. A disputa pelo direito à cidade se faz, também, pela forma. Isso não pode significar uma entrega à forma na disputa política, mas deve alertar para o fato de que a mesma não pode ser ignorada ou tratada como neutra. A coreopolítica exige um entendimento da política feita pela “mão”, no chão, em movimento.

A questão ganha mais importância quando, dentro da compreensão da coreopolítica, surge a existência da coreopólicia, forma de ação da instituição que constrói o consenso do movimento contínuo, da circulação sem parar “uma vez que para a polícia nunca existe a contramão”:

A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um *movimento cego* ao que o leva a mover-se. Ou seja, o que importa é uma fusão particular de coreografia e policiamento – coreopolicamento (LEPECKI, 2011, p.54).

Para pensar o direito à cidade é necessário incluir na crítica a movimentação dos movimentos. A maneira como as reivindicações são realizadas no espaço público oculta diversos conteúdos que antecedem as movimentações. Passeatas e atos de rua não são realizações espontâneas e imediatas. Apesar de haver uma reivindicação formal nesta direção, sobretudo após a criação de plataformas de comunicação digital em rede, não pode ser aceitável a ideia de que uma forma-manifestação não tenha uma história própria de sua produção. Muitas vezes o que está oculto nas manifestações consideradas espontâneas é a história da produção das redes sociais que, supostamente, permitiram sua organização. Isto será refletido na forma-movimento de diversas ações que muitas vezes se constituem com pautas difusas, contraditórias ou mesmo reforçando o senso comum, numa continuidade coerente com a origem (escondida) do espontaneísmo: o esvaziamento da política de chão anterior, é como se não houvesse ensaio e a coreografia fosse livre num mundo mediado e opressor.

Para exercitar este campo de interlocução de saberes, será tratado como hipótese o esvaziamento de sentido da expressão “Fora Temer”. A expressão ganha o país após o processo de impeachment que cria um golpe jurídico-midiático-parlamentar no país em 2016 e, sobretudo, vai se transformar em uma fala popular após uma aparição ao vivo de estudante da UFRJ que, ao ser entrevistado sobre reivindicações de um movimento que ocupava a reitoria daquela instituição, inicia sua resposta com “Primeiramente, Fora Temer”, denunciando o apoio aberto da rede Globo de televisão ao processo político de golpe em construção. Apesar da popularidade da reivindicação, Temer, ao que parece, terminará seu mandato apesar de ter sido o presidente pior avaliado de toda a história, obtendo avaliação positiva equivalente às margens de erro das pesquisas de opinião.

Obviamente, há várias possibilidades de compreensão da manutenção do presidente da república no poder, dentro do campo da ciência política, que não serão tratadas aqui para não desviarmos o rumo da análise. Importa, para o exercício feito, demonstrar como a coreopolítica, enquanto categoria de apreensão da realidade, auxilia a construir uma crítica à movimentação pelo direito à cidade.

O esvaziamento do “Fora, Temer”, portanto, não deve ser atribuído apenas ao esvaziamento de seu conteúdo oriundo por sua repetição espetacular. Sem desconsiderar o grau de normalidade que a espetacularização cria para os eventos que lhe constituem, é interessante perceber, no momento em que estamos, como a relação de movimentação que tomou conta da maioria do campo reivindicatório dos direitos sociais pode ter ajudado nesse esvaziamento de sentido.

É necessário reconhecer que a estratégia política adotada por campos hegemônicos acabou produzindo uma posição política de repetição de uma coreografia que restabelecesse a dança anterior. Após a ruptura do impeachment, a movimentação principal não optou por produzir novas rupturas em direções opostas, ou mesmo suspender os movimentos todos em uma paralisação necessária para um reposicionamento mais forte; pelo contrário, pretendeu retomar um caminho anterior, recolocando em ordem um rumo que já existia: de maneira deslocada, acabou por realizar uma coreopolícia!

A contradição reside no fato de que a movimentação em resposta ao golpe recebido foi reconstruir uma opção eleitoral nos moldes já existentes. Como estratégia, pode ser mais bem compreendida como uma coreografia que não tentou abrir novos chãos para dançar (talvez por não ter concordado, compreendido, ou dançado as coreografias de 2013 que configurava uma rua como um vir a ser, uma possibilidade de uma nova coreopolítica). Essa estratégia, pelo óbvio, esvaziou, dentre outras coisas,

o sentido da reivindicação “Fora Temer”, posto que o processo eleitoral exige, como movimento consensual, a entrega de faixa presidencial. Estabelece-se, assim, uma coreopolítica que, de forma essencial, se comporta como coreopólicia na medida em que tenta restabelecer a movimentação tradicional consensuada das eleições que, por sua vez, construíram o atual cenário

O fim do coreopolicamento é o de *desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento* que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (e reificada como natural à imagem própria da cidade como espaço para o espetáculo permanente do movimento supostamente livre) (LEPECKI, 2011, p.54).

Esta breve reflexão traz uma questão importante: estaríamos vivenciando, no período atual, uma época de hegemonização da coreopólicia? A coreopolítica, capaz de criar novos chãos para dançar ou novas danças, estaria capturada pela forma do coreopolicamento? Na mesma medida em que a cidade do capital tem seu valor de uso hegemonizado pela troca, seria o coreopolicamento uma tendência, ou um sintoma, desta mercantilização da cidade? Estas questões abrem um campo de interrogação importante, que reivindica a leitura do direito à cidade, e de suas reivindicações, a partir da própria forma através da qual elas se expressam no espaço, evidenciando o coreografia a ser reivindicada, na direção de compreender se o que está acontecendo não seria o reforço de uma movimentação do consenso em detrimento do conflito.

Para conquistar o direito à cidade, ou pelo menos manter sua luta, é necessário uma aproximação destes (e demais) campos, de forma a restaurar a capacidade de levantar questões de dissenso e conflito na cidade, resgatando, pela política, pela dança e pelo chão, o sentido crítico da relação entre mão e cérebro, como reivindicava Engels. E, além do campo da crítica, é necessário refazer o chão da dança para reabrir fissuras, como tem sido o tom, por exemplo, das reivindicações incontornáveis do movimento feminista que tem construído coreopolítica fértil e libertária, a exemplo da força demonstrada com o #elenao, no dia 29 de setembro de 2018, que não possibilitou nenhuma abertura para coreopolicamento, abrindo fissuras em várias outras direções e demonstrando que a cidade pode realizar seu valor de uso.

## Referências

ENGELS, Friedrich. *Sobre o Papel do Trabalho na Transformação do Macaco em Homem*. 1876. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000041.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2018.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2004.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In.: *Ilha*. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. Florianópolis:(2011) 2012. P. 41-60. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/24920>>. Acesso em: 25 set. 2018.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*, livro 1. São Paulo: Boitempo. 2013.

## Painel 2 // Panel 2 // Panel 2

Políticas do sensível: práticas somáticas e intervenção urbana // Políticas del sensible: prácticas somáticas y intervención urbana // Politics of sensitivity: somatic practices and urban intervention

### Uma política da escuta: ecofeminismo, práticas somáticas e o corpo-campo-coletivo // A listening politics: eco-feminism, somatic practices and the collective-body-field

*Patricia de Lima Caetano*

#### Resumo

Este texto propõe uma reflexão sobre as práticas somáticas como uma política da escuta que alarga a dimensão microperceptiva e evidencia um campo vibrátil-coletivo no qual os corpos se conectam, afetam e contagiam-se mutuamente. A partir desta política da escuta, procuraremos desmistificar uma compreensão das práticas somáticas enquanto práticas de “ensimesmamento”.

**Palavras-chave:** práticas somáticas, corpo coletivo, política do sensível

#### Abstract

This paper brings a reflection on somatic practices as a listening politics that extends the microperceptive dimension and shows a vibratory-collective field in which the bodies connect, affect and contagious each other. From this listening politics, we will try to demystify an understanding of somatic practices as practices of “self-absorption”.

**Keywords:** somatic practices, collective body, politics of the sensible

Esta fala busca apresentar as práticas somáticas como uma política da escuta, ou seja, uma práxis que é também uma política, que alarga a dimensão microperceptiva e evidencia um campo vibrátil-coletivo no qual os corpos se conectam, afetam e contagiam-se mutuamente. A partir desta política, buscarei desmistificar uma compreensão muito corrente sobre as práticas somáticas (sobretudo entre as pessoas que não partilham destas práticas) que a reconhecem como práticas de “ensimesmamento”. A minha fala está conectada a dois acontecimentos: o assassinato da vereadora Marielle Franco e um evento acadêmico que ocorreu no mesmo período desta morte trágica. Portanto, é a partir destes acontecimentos, como também de reflexões que venho realizando no âmbito da pesquisa, que falarei hoje. Iniciarei apresentando o evento acadêmico citado.

“As Micropolíticas do Movimento Somático” constituiu um dos eixos temáticos (Eixo II) presente nas sessões de compartilhamento do I Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança, ocorrido no Instituto Federal de Brasília, em março de 2018. Assim como em todos os eixos temáticos que fizeram parte da programação do evento, o Eixo II propôs um espaço de abertura ao diálogo entre educadores somáticos, pesquisadores e artistas-pesquisadores a partir de comunicações relacionadas às pesquisas práticas e (ou) teóricas que poderiam vir a ser apresentadas em formatos diversos e inventivos. Em sua especificidade, tal eixo procurou abordar a relação entre dança e movimento somático como ação micropolítica dos corpos. Buscávamos investigar de que modo o saber-fazer somático inter-vém na dimensão molecular da política, engendrando modos ético-estético-políticos na gestão da vida e dos corpos. Eu, Marila Veloso (UNESPAR) e Silvia Geraldi (UNICAMP), coordenadoras deste eixo temático, seguimos inquietadas pelos seguintes questionamentos: Podem os corpos resistir à cartografia social dominante por meio da afirmação de suas realidades sensível, molecular e cambiante? A experimentação de uma corporeidade dançante poderia apontar exercícios à resistência dos corpos em estado de devir? Podem as práticas somáticas serem propositoras de uma micropolítica dos corpos?

## A perspectiva eco-feminista

Trarei a perspectiva eco-feminista no intuito de evidenciar o contexto atual em que vivemos, procurando reconhecer neste uma crise ético-estético-política na qual nos encontramos atolados enquanto civilização planetária, e que se estende aos múltiplos planos da vida.

Há pouco tempo, encontrei a antropóloga, engenheira agrícola e ativista espanhola, Yayo Herrero (Amaranta Herrero), e foi através dela que conheci o eco-feminismo. Suas palavras ressoaram intensamente em mim e se afinaram com questões que venho perseguindo no campo das práticas somáticas, fazendo-me mais uma vez reconhecer uma visão cosmopolítica do mundo e o sentido relacional da vida (que, diga-se de passagem, as sociedades tradicionais ligadas à terra carregam em sua organização social).

A partir da perspectiva eco-feminista, Herrero (2018) afirma que as sociedades ocidentais modernas, seu modelo cultural e desenvolvimento capitalista declararam uma guerra sistemática aos corpos e aos territórios, em última instância, uma guerra sistemática à Vida. O que chamamos de Progresso ou Desenvolvimento vem se construindo diretamente sobre as bases materiais que sustentam a vida, continuamente ameaçando-a. Quais seriam as bases materiais que sustentam a vida humana?

Ao responder esta questão, Herrero nos coloca a condição limitada da própria existência. Vivemos e fazemos parte de um planeta que possui limites físicos, assim como nossos corpos. Nossa vida se organiza em fluxos e ciclos vitais, e estes possuem seu ritmo próprio. Contrariamente, o sistema capitalista em que vivemos, em suas dinâmicas expansivas e velozes de produção de bens e serviços, vem produzindo continuamente, há longo tempo, um choque fatal neste ritmo próprio ao vivo.

Ao evocar nossa condição limitada, Herrero nos apresenta duas características próprias ao ser humano. Uma delas: somos seres eco-dependentes, isto é, sujeitos aos limites biofísicos do planeta em que vivemos. É impossível desenvolver a vida humana à margem do ecossistema. Somos parte desse sistema complexo que é a natureza, e dependemos dos seus processos, recursos e dinâmicas.

Segunda característica: somos seres radicalmente interdependentes. É impossível pensar a vida de um ser humano em completo isolamento. Desde os primeiros anos de vida até os processos da morte, a vida humana seria impossível sem que houvesse pessoas dedicando tempo e energia à sobrevivência dos corpos. Esta dimensão vulnerável dos corpos humanos é praticamente invisibilizada em nossa cultura. Aqui, Herrero toca

em um ponto crucial para nossas discussões: a vulnerabilidade dos corpos humanos e sua condição inviabilizada e minorizada em nossa cultura.

Importante ainda ressaltar que, nas sociedades patriarcais, pelo papel que historicamente impõe a divisão sexual do trabalho, Herrero (2018) nos lembra que são as mulheres, em sua grande maioria, quem têm realizado estas tarefas de oferecer sustentação e cuidado aos corpos vulneráveis e suas vidas. Em muitas ocasiões, exercem estes trabalhos em espaços privados e invisíveis, e em condições de falta de liberdade e submissão. Sustentam a vida em um sistema que as ataca e ataca a própria vida.

Desse modo, podemos afirmar que vivemos em um sistema econômico e uma cultura dominante que segue alheia aos limites, à vulnerabilidade e à dimensão imanente dos corpos e do vivo.

Estamos acostumados a uma visão dual de mundo que, no entanto, foi construída ideológica e historicamente. Importante ressaltar que o advento de tal visão dual foi um elemento fundamental à construção do sistema patriarcal em que vivemos, onde sempre olhamos para o mundo a partir de uma lente separatista/dualista, priorizando um termo em detrimento do outro. Cultura-Natureza; Mente-Corpo; Homem-Mulher; Homem-Animal; Homem Branco-Homem Negro; Heterossexual-Homossexual; Ciências Naturais-Ciências Humanas; Ciência-Arte; Razão-Sensação; Mundo do Trabalho-Mundo dos Cuidados Domésticos, Macropolítica-Micropolítica, e por aí segue. Nossas práticas cotidianas, nossas representações de mundo, nossas relações, nossas falas, nossas danças estão repletas de dualidades hierarquizadas e hierarquizantes.

Suely Rolnik nos relembra o pesquisador e dançarino Hubert Godard quando afirma que “a cultura é a regra, a arte é a exceção” (ROLNIK, 2014), e a psicanalista complementa afirmando que, “a cultura é a manutenção deste código compartilhado, a exceção é o que vem desse movimento que cria uma diferença nesse campo e faz ele se reordenar, se transformar em nós mesmos” (ROLNIK, 2014).

Na medida em que iniciamos movimentos no intuito de desfazer esse sistema que possui raízes ético-estético-políticas bastante questionáveis, começamos a dissolver as dualidades. Vamos criando um lugar muito mais potente, nos permitimos vivenciar o lugar do paradoxo, ou ainda, a partir de uma inspiração somática, o lugar da torção presente na fita de moebius. Nas experimentações do corpo propostas pelas práticas somáticas, temos a chance de descobrir que o mesmo estrutura-se de forma espiralada. Experimentamos em nossa corporeidade a figura 8 deitada, exploramos o 8 na horizontalidade das relações que ora olham para dentro, ora olham para fora, mas que são dentro e fora ao mesmo tempo, invisível e visível, molecular e molar, micro e macro.

## A perspectiva somática

A partir de então olharemos para o soma, essa corporeidade experienciada pelas práticas somáticas. A noção de soma que dá origem ao termo somática(o) foi utilizada pela primeira vez pelo pesquisador Thomas Hanna, em 1976, em seu artigo *The Field of Somatics*, e tinha o intuito de evocar um corpo vivido e experienciado a partir da percepção daquele que experimenta o corpo em primeira pessoa. No momento de surgimento do termo, se fazia urgente a emergência de uma noção que se opusesse à experiência do corpo objetivado. Assim, o soma como corpo experienciado se opunha às noções de corpo objeto e corpo máquina. Desde aquele momento inaugural até os dias atuais, o soma jamais será compreendido e abordado como um objeto inerte, passivo, secundário, autômato, mecânico e passível de controle ou docilização. Bem ao contrário, o corpo entendido desde a perspectiva somática é aquele que se experimenta ao mesmo tempo em que experimenta o mundo, ou, experimenta o mundo ao mesmo tempo em que se experimenta. No encontro com o mundo, o soma é o corpo inacabado, processual e relacional, que se cria na experiência, ao mesmo tempo em que cria um mundo possível. Dentro desta perspectiva, mundo e corpo são realidades que somente existem por co-engendramento.

A reflexão acerca do soma na atualidade se faz extremamente importante. Quando compreendemos a corporeidade para além da experiência subjetiva de um sujeito, descobrimos que a experiência do soma vai além da percepção em primeira pessoa de um indivíduo. Não se trata somente de um Eu-indivíduo que experimenta a si mesmo e ao mundo a partir de suas próprias percepções, mas sim a experimentação da alteridade, ou, a oportunidade de devir-outro a partir do encontro experiencial com suas materialidades constituintes, em um trânsito entre as dimensões moleculares e molares dos corpos, campo das forças e das formas. Estas materialidades que nos constituem são relacionais, constituídas pelas células, líquidos, órgãos, ossos, pele, mas também pelas materialidades do ambiente que nos cercam em co-engendramento com nosso tecido corpóreo-subjetivo-existencial.

O que as práticas somáticas colocam em jogo por meio da experimentação do soma é a possibilidade de uma partilha entre a corporeidade e o ambiente que a cerca, a partir do uso diferenciado da senso-percepção. Ao experimentar-se numa aula de educação somática, o participante experimenta um ambiente que se modifica constantemente a partir da ativação de um imaginário corporificado e da interação de suas materialidades corpóreas em diálogo com o chão, a atmosfera, as paredes, o ar, os outros corpos, as bolinhas, os sacos d'água, etc.

Para Hubert Godard (2006), seria possível engendrar uma revolução da percepção, na medida em que recolocamos em movimento a alteridade, o outro. Para tanto, precisamos habitar um paradoxo no uso de nossos órgãos dos sentidos, promovendo idas e vindas entre um olhar objetivo e um olhar subjetivo. Ao olharmos estritamente de forma objetiva para o mundo e para nós mesmos, o outro desaparece. Para além do exercício da objetividade, a possibilidade de ampliação de nossa escuta, seja ela tátil, auditiva, visual, olfativa ou gustativa, nos permite interagirmos com o mundo e conosco, deslocando-nos do monopólio das representações já dadas. Nesta escuta ampliada, mergulhamos “num além da história, num além da linguagem” (GODARD, 2006, p.74) e nos misturamos com o tecido do mundo. Encontramos o primeiro sentido de alteridade em nós mesmos, para então nos relacionarmos de modo diferente com o outro exterior. Não seria exatamente esse o exercício somático, por meio do qual experimentamos um devir-outro em meio à imersão soma-ambiente?

Ao reconhecer o caráter transversal das dimensões molares e moleculares presentes no exercício diário da política e nas lutas sociais, Suely Rolnik (2015) nos faz olhar para as relações entre a política e a produção de subjetividade, apontando-nos para a permanência cristalizada de uma perspectiva antro-po-falo-ego-logocêntrica e de um inconsciente colonial-capitalístico presentes em nossa sociedade a nível global. Vivemos um modo de subjetivação que foi criado no momento em que a colonização se impôs ao mundo e que se caracteriza pela hiper-atrofia da nossa capacidade de percepção. Mas, haveria ainda uma outra capacidade perceptiva, que nos foi usurpada com o advento da colonização, e que segue nos dias atuais invalidada. Capacidade esta que diria respeito a uma experiência sensível-vibrátil do mundo como campo de forças. Ela chama essa capacidade de o “corpo-que-sabe”: “um corpo que sabe quando a vida está vingando e quando a vida está minguando” (ROLNIK, 2014). Trata-se da capacidade de um corpo em sua vulnerabilidade ao mundo. Nos permitirmos viver em estado de vulnerabilidade aos outros corpos, a si mesmo, e escutar os ecos ressonantes destes encontros. Abraçar a nossa condição material fundamental: somos feitos desse tecido inacabado, co-dependente e interdependente. Buscar re-ativar a capacidade de escuta desse inacabamento próprio ao vivo deveria ser “o foco principal de uma luta micropolítica” (ROLNIK, 2014).

### **O corpo-campo-coletivo**

Para finalizar, retornarei ao I Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança, ocorrido no Instituto Federal de Brasília. O Eixo II, intitulado “As Micropolíticas do Movimento Somático”, teve a participação de 10 propostas. Fomos intensamente atravessados pelas apresentações extremamente potentes deste dia 15 de março de 2018, dia posterior ao

assassinato da vereadora do município do Rio de Janeiro, Marielle Franco. Mulher, negra, favelada, lésbica, mãe, militante dos direitos humanos.

Havia uma vibratibilidade diferente no ar, algo que nos mantinha a todos inquietos, angustiados, desestabilizados e ao mesmo tempo muito potentes, posto que comovidos pelo desejo de gritar pela VIDA. E foi desta forma que iniciamos todos diante da comunicação performativa de Elisa Abrão que com seu “Poema dos Esforços Silenciosos” nos colocou em expectativa diante de um balão amarelo e uma vela acesa. Silenciosa por um bom tempo, ela nos convidava a uma espera em expectativa, o instante anterior a abertura do novo diante de nós, o instante zero. Era preciso explodir nossos contornos, mergulharmos no invisível e imprevisível de nós mesmos para enfim nos reencontrarmos renascidos. Foi assim que, em um dado momento, todos explodiam balões amarelos em meio aos gritos de Eu Estou Viva! A apresentação de Elisa Abrão foi a primeira dentre tantas outras apresentações-acontecimentos do dia. Difícil seria relatar tantas singularidades de todas as comunicações que em sua grande maioria se deram de forma somático-performativa. Talvez aqui caiba uma chuva de palavras, fragmentos de imagens do que vivemos enquanto criávamos um campo coletivo intensificado: balões amarelos e papéis com nossos nomes dentro; vela; chama acesa; estouro; uma mulher abraça uma árvore; duas mulheres amarradas pela cabeça por meio de um tecido branco torcido; mulheres siamesas; vozes em eco acerca de um tal Capitalismo Mundial Integrado; longa linha branca que emaranhava e conectava a todos os corpos; um homem nu emaranhado falando sobre o controle dos corpos e o Estado; risos; muitos risos; pessoas caindo enroladas; uma faixa demarcando um espaço proibido da sala; uma mulher com um lacre na boca; uma mulher impedida; uma mulher desesperada dança e fala sobre a revolução somática; o que seria uma revolução somática?; vibratibilidade das vozes; arrebatamento.

Foram muitas as intensidades, nossos corpos transbordavam os afetos. Era preciso dar passagem aos efeitos desta morte trágica, violenta, política sobre os nossos corpos. Estávamos todos violentados. Os poros estavam escancarados.

O que acontece com uma mulher negra, favelada, lésbica, mãe, como Marielle Franco, quando decide “cuidar” das minorias periféricas e pobres da sociedade brasileira para além do ambiente doméstico do lar? O que acontece com uma mulher-negra-favelada-lésbica como Marielle Franco quando decide ocupar os cargos da macropolítica de nosso país embotado por uma perspectiva antro-palo-ego-logocêntrica e um inconsciente colonial-capitalístico? Violência, ruptura, silenciamento, guerra à vida, morte.

Suely Rolnik (2015) nos fala acerca do devir revolucionário, “Tal devir é impulsionado pelas irrupções de afetos que nos chegam do saber-do-corpo e que nos forçam a reinventar a realidade – o que não tem nada a ver com “a” Revolução, com R maiúsculo, total e absoluta” (ROLNIK, 2015). No dia seguinte às apresentações do Eixo II, ainda era preciso “resistir-mos ao colapso que a violência tende a nos causar” (ROLNIK, 2015). Reunimo-nos entre os participantes do Eixo II e convidamos os demais participantes do evento para a criação e realização coletiva de uma caminhada-manifestação somático-performativa composta em sua maioria por mulheres. Estávamos todos mobilizados pela experiência subjetiva do “corpo-que-sabe”, e o mal estar que nos desestabilizava nos impulsionou à ação do desejo em um processo de criação desdobrado em imagens, gestos, caminhada e palavras. Sentimos o poder de contaminação de nossos corpos sensíveis que transformavam a nossa realidade subjetiva a partir da criação de um campo coletivo relacional. Um corpo-campo-coletivo. Criamos e experimentamos por algum momento a força de uma revolução somática. Seria ela possível?

## Referências

GODARD, Hubert. Olhar Cego. In: ROLNIK, Suely; DESIRENS, Corinne (Org.). *Catálogo Lygia Clark*. Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o so-pro. Nantes/São Paulo: Musée de Beaux-Arts de Nantes/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

HANNA, Thomas. The Field of Somatics. *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, Volume I, No. 1, Autumn 1976. Disponível em: <<https://somatics.org/library/html-fieldofsomatics>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

HERRERO, Amaranta. *Conexiones entre la crisis ecológica y la crisis de los cuidados. Entrevista a Yayo Herrero López*. Espanha, 2018. *EcologíaPolítica*. #54 Ecofeminismos. Disponível em: <<http://www.ecologiapolitica.info/?p=10256>>. Acesso em: 30 jun. de 2018.

ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. Madrid, Espanha: # Cinco, 2015. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/06/07/suely-rolnik-a-hora-da-micropolitica/>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *Entrevista: Suely Rolnik - Suely Rolnik*. Salvador, 2014. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/10/24/entrevista-suely-rolnik-suely-rolnik/>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

## Painel 2 // Panel 2 // Panel 2

Políticas do sensível: práticas somáticas e intervenção urbana // Políticas del sensible: prácticas somáticas y intervención urbana // Politics of sensitivity: somatic practices and urban intervention

### A dor como plano de experimentação e de contágio somático-performativo // El dolor como plano de experimentación y de contágio somático-performativo

*Catarina Resende*

#### Resumo

O texto aborda um acontecimento trágico como fonte disparadora de uma experiência de contágio somático-performativo: o assassinato da vereadora da cidade do Rio de Janeiro, Marielle Franco, em março de 2018. A tentativa de silenciamento da sua voz dá passagem a um grito coletivo de propagação das suas lutas, ultrapassando as fronteiras de um corpo, de uma cidade, de um país. Busca-se compreender a afirmação de uma dor como forma de resistência e fonte de re-existências. Com uma perspectiva transdisciplinar, articula-se clínica, práticas somáticas, performance, política, em vista de experiências que produzem rupturas, conexões e devires.

**Palavras-chave:** práticas somáticas, corpo coletivo, política do sensível

#### Abstract

This paper brings a reflection on somatic practices as a listening politics that extends the microperceptive dimension and shows a vibratory-collective field in which the bodies connect, affect and contagious each other. From this listening politics, we will try to demystify an understanding of somatic practices as practices of “self-absorption”.

**Keywords:** somatic practices, collective body, politics of the sensible

Escreva o poema.  
 (escreva a dor)  
 Queime o poema.  
 (queime a dor)  
 - sobre as cinzas nos olhos deles.

Amanda Lovelace, 2018.

Ocupo-me, neste ensaio, especificamente, das experiências de propagação de um plano comum a partir de um acontecimento – a execução sumária da vereadora carioca Marielle Franco –, tendo as práticas somáticas como fio condutor. Ocupo-me de um texto que possa **escrever e queimar a dor**, através de uma poética que faça ver as cinzas de corpos que seguem ininterruptamente sendo executados: Marielle(s), Claudia(s), Matheusa(s), e tantas outras, tantos outros. Mas, ocupo-me do sopro dos corpos, pelo plano sutil do contágio e da propagação sensível dessa dor que vira berro e se faz revolta. Numa tessitura com a escritora feminista norte-americana Amanda Lovelace, que faz poesias insurgentes às cinzas das bruxas que já foram – e seguem sendo – queimadas em nome do patriarcado, damos um tom ao gesto de fazer do luto nossa luta: “A poesia/ será/ o que/ nos/ levará/ a essa/ revolução/ &/ a poesia/ será/ o que/ nos/ trará/ cuidadosamente/ de volta./ - a resistência é uma arte”. (LOVELACE, p.173).

Marielle Franco foi a 5ª vereadora mais votada na cidade do Rio de Janeiro, em 2016, depois de mais de uma década como assessora parlamentar. Cria da favela da Maré, feminista, negra, mãe, lésbica, tinha um mandato com pauta fortemente marcada por lutas pelos direitos humanos, e, mais recentemente, era uma das principais vozes insurgentes contra a intervenção militar no estado, iniciada em fevereiro de 2018. Sua dissertação de mestrado, como relembra sua orientadora, Joana Ferraz (2018), já problematizava as Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs) – denunciadas como uma política pública integrada ao projeto neoliberal que acaba por reforçar o “Estado penal” e as execuções de corpos que ocupam as margens da sociedade: pobres, favelados, negros.

O assassinato de Marielle em 14 de março de 2018 é um crime político. Ferraz escreve um ensaio para um encarte especial da Revista Cult sobre a vereadora em junho de 2018 e, hoje, nos últimos dias de setembro de 2018, ainda nos utilizamos de suas palavras: “Talvez, no lugar de querer saber quem foi a pessoa que a executou, seria possível fazer outra pergunta: a quem interessa sua morte?” (FERRAZ, p. 13). Mas sua voz e seu rosto não se calam com o apagamento do seu corpo, sua gestão permanece viva por uma Mandata Marielle Franco, representada por sua equipe, ao entender o “ente coletivo que era Marielle”, como descreve Amanda Massuela (2018), no mesmo encarte. Diante de tantas narrativas esquecidas e apagadas pela história das lutas políticas do nosso país, interessa-nos insistir em experiências de propagação coletiva da potência de vida que Marielle afirmava.

### Entre o sopro e o berro

Minha experiência com as práticas somáticas se articula com a clínica, numa interface entre a Dança e a Psicologia. Neste sentido, interessa retomar uma das questões comumente dirigidas a esse campo de atuação e pesquisa: como transversalizar educação somática e psicoterapia, nesse caso, sem reforçar o “ensimesmamento do eu”?

Num exercício clínico-político vislumbramos acessar os processos de subjetivação para além ou aquém do sujeito que já nos tornamos, abrindo-nos ao plano de constituição intensiva dos corpos. Com isto, ao mesmo tempo em visamos incluir as marcas e as dores dos corpos em suas singularidades ao nosso olhar, buscamos dar destaque às experiências de contágio, investindo na comunicação inconsciente dos corpos; em vez de querer fortalecer um eu que se relaciona com sua própria história de vida, a partir de uma interiorização psicológica, autossentiente.

Neste exercício, há uma ética clínico-política do encontro que dilata nosso olhar e nossa escuta aos acontecimentos “fora-do-sujeito” (ROLNIK, 2015). Num acontecimento, os contornos do sujeito nuclear (com pressupostos, certezas, identidades) se desfazem, deixamos de ser um, somos uma multidão buscando um *tom*, isto é, a afinação de uma multiplicidade de forças que se alinham e produzem um sem fim. Com inspiração spinozista, podemos dizer que encontrar com alguém é misturarmo-nos parcialmente com o outro: somos um encadeamento de afetos, afecções e ideias que quanto mais correspondem a uma capacidade de alinhamento das forças, segundo uma lógica própria de afetabilidade, mais estaremos exercendo a nossa potência do ser. Encontrar com alguém que nos convém aumenta nossa potência vital, expandimo-nos, entrando para um fora de nós mesmos, condição para a criação de novos modos de vida. No encontro, criamos a nós mesmos, em função de um regime de afetabili-

dade que se agita, simultaneamente, em ressonância e fissura com uma exterioridade (RESENDE, 2013).

Seguindo a perspectiva spinozista sobre a composição dinâmica dos corpos, de acordo com a capacidade de afetar e ser afetado, insistimos no ponto em que afetos e ideias são sempre singulares e impessoais. Então, quando o analista sente ou pensa algo durante uma sessão na clínica, de uma só vez, é ele que pensa e sente (a partir de suas marcas, sua história), e, simultaneamente, há algo que o ultrapassa e encadeia essas linhas de sensação ou ideação. Há uma composição sensível entre analista e paciente, na qual, em uma atmosfera comum, são atravessados por uma multiplicidade de signos intensivos que se alinham em afecções que modulam o tom de uma comunicação inconsciente entre os corpos. Assim, transbordam linhas de força que nos fazem entrar para um fora de nós mesmos, podendo de algum modo, sentir intensivamente algo do que o outro sente. Misturados parcialmente com o outro, multiplicamo-nos em devir-outro, surpreendemo-nos com uma espécie de “alteridade íntima” (PESSOA, 2008).

Entretanto, essa experiência de devir-outro não se resume à empatia ou identificação, não implica em dissenso, nem simetria; tampouco num caos onde se anulem as singularidades. A ligação se dá pela divergência; numa espécie de convergência em que coabitamos a dimensão impessoal e singular do encontro com a diferença. Contudo, a abertura ao devir, em si, não garante uma experiência potente, e vida é composta de bons e maus encontros. Superficialmente, podemos afirmar que essa seria uma vocação da clínica: cuidar e acolher os maus encontros. Mas o que a educação somática, a performance e a política tem a ver com isso? Como nos ocupamos dessas experiências sensíveis de contágio quando o sopro dos corpos pede passagem por berros de dor e indignação?

### **Quando a flor rompe o asfalto**

Nessa perspectiva, o ponto de articulação clínica-educação somática -performance-política cria um prisma de possibilidades para transformar os estados de um corpo pela conexão com seu fora, na abertura ao outro e ao mundo. E é nessa direção que recorreremos ao assassinato da vereadora Marielle Franco como um acontecimento trágico que disparou em nós a experimentação da dor como plano de contágio somático-performativo. A expressão “performar o luto em luta” nos aponta a possibilidade de fazer da dor – uma afecção que diminui a potência de um corpo e pode entristecê-lo, em termos spinozistas – um motor para ação, para o encontro, para a resistência. O que nos interessa, portanto, nesse prisma transdisciplinar, são as experiências que nos levam a tirar uma dor das clausuras individuais – paralisando os corpos num sofrimento ou os sujei-

tos no ressentimento. Usar a dor como um berro que perfura, estilhaça e conecta os corpos, abrindo novas vias de re-existência.

Por tudo que Marielle representa, por todas as suas lutas, seu corpo se pulveriza por tantos outros corpos numa velocidade instantânea. Na velocidade da “globalização”, pessoas do mundo todo se insurgem num corpo-levante que berra por essa dor. Nós, que estávamos reunidas em Brasília para um encontro internacional de práticas somáticas e dança, somos lançadas em outra dimensão da conexão sutil e sensível dos nossos corpos, que agora passam a se ligar pela dor de um acontecimento dilacerante. Conectadas por vias da indignação, nossos corpos, com todas as suas diferenças, vão se tornando caixas de ressonâncias de um grito que se avoluma e exige passagem. Carregadas por partículas de tantas Marielle(s) em nós, co-movemo-nos a performar somaticamente, ocupando as ruas silenciosamente, caminhando. Um “corpo-levante”, um “corpo-campo-coletivo” que se insurge mostrando a força da sua fragilidade, a beleza da interdependência.

Ou como Marielle não cansava de repetir: “eu sou porque nós somos”. Sua voz insiste: “Companheira, me ajude, que eu não posso andar só. Eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor!”. Tanto quanto no seu mandato, no texto de sua autoria, ela faz uma importante explanação do contexto político atual, sobre as violentas condições da população periférica e a emergência da vida, especialmente a da mulher negra favelada. Mas ressalta, na mesma medida, “quando a flor rompe o asfalto”, enfatizando a centralidade insurgente que essas mulheres têm ocupado nos territórios com ações criativas e conquistas políticas. Marielle Franco (2017) aponta o protagonismo dessas mulheres na construção de redes e ações de superação – das artes às práticas sociais ou políticas na periferia – com cada vez mais impacto por toda a cidade. Ela fala da importância vital dessas relações de solidariedade para a ampliação da dignidade e dos modos de existência. Ela nos instiga a criar ações para ampliar tal potência e construir narrativas que elevem a liberdade, a participação e o ativismo emancipatório das mulheres negras e faveladas.

Na articulação transdisciplinar clínica-práticas somáticas-performance-política, nos interessamos radicalmente pelas experiências que produzem deslocamentos, aberturas, transformações, conexões, “pontos de virada”. Nos interessamos pelas fissuras que ferem o concreto que paralisa a vida, “quando a flor rompe o asfalto” (FRANCO, 2017).

Considerando a importância ainda crucial da luta pelo reconhecimento das mulheres (especialmente as pobres, negras, lésbicas, faveladas), incluímos Paul B. Preciado para pensar formas de insurgência pela ampliação das forças da vida pelo “projeto transfeminista”: um feminismo que

possa resistir a qualquer identificação normativa, regra moralista ou poder neoliberal contemporâneo. Segundo suas palavras:

Se o feminismo pensava que o poder estava nas leis e instituições, o transfeminismo sugere que o poder está nas logísticas, infraestruturas, redes e técnicas culturais. [...] O sujeito do transfeminismo não são as “mulheres”, mas os usuários críticos das tecnologias de produção da subjetividade. Esta é uma revolução somatopolítica: o surgimento de todos os corpos vulneráveis contra as tecnologias de opressão. (PRECIADO, 2018, p. 10-11)

Com o transfeminismo de Preciado, sublinhamos a importância da interdependência e da vulnerabilidade, numa lógica de revolução somatopolítica em que a força da fragilidade é aliada, e nesse plano de conexões “eu sou porque nós somos”. Ainda, nos seus termos:

Mas porque eu amo vocês, meus pares corajosos, desejo que lhes falte a coragem. Desejo que vocês não tenham mais força para reproduzir a norma, que não tenham mais energia para fabricar a identidade, que percam a fé no que os seus documentos dizem sobre vocês. E uma vez perdida toda a sua coragem, frouxos de alegria, eu desejo que vocês inventem um modo de usar para seus corpos. Porque eu os amo, desejo-os fracos e desprezíveis. Pois é pela fragilidade que a revolução opera. (PRECIADO, 2018, p. 21-22)

Com esses votos, Preciado traz pistas para experimentarmos outras práticas emergentes de coletivização das experiências do saber e da produção, reinventar fundamentos sociais e políticos de uma vida pós-capitalista, “um novo paradigma ético-estético da revolta, uma micropolítica de cooperação somática e cognitiva” (PRECIADO, 2018, p. 29). Neste sentido, compreendemos certas experiências de contágio como a possibilidade de fazer da revolta também um movimento coletivo de devir-outro, quando o sopro que atravessa e liga os corpos vibra como o refrão da música de Pedro Loureiro e Luciano Mello, cantada pela voz política de Elza Soares: “E vai sair/ De dentro de cada um/ A mulher vai sair/ E vai sair/ De dentro de quem for/ A mulher é você” (VIANNA, 2018)

## Referências

FERRAZ, Joana. “A perversidade do estado penal”. In: *Especial Marielle Franco*. p. 12-14. Revista Cult, n.236, ano 21, julho 2018.

FRANCO, Marielle. “A emergência da vida para superar o anestesiamiento social frente a retirada de direitos: o momento pós-golpe pelo olhar de uma feminista negra e favelada” In: *Tem saída?* Ensaios críticos sobre o Brasil. Organização: Winnie Bueno, Joanna Burigo, Rosana Pinheiro-Ma-

chado, Esther Solano. p. 89 a 95. Rio de Janeiro: Editora Zourk, 2017.

LOVELACE, Amanda. *A bruxa não vai para a fogueira neste livro*. Rio de Janeiro, 2018. (As mulheres têm uma espécie de magia)

MASSUELA, Amanda. “Luta Coletiva”. In: *Especial Marielle Franco*. p. 15-17. Revista Cult, n.236, ano 21, julho 2018.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org.: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2008.

PRECIADO, Paul B. *Transfeminismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. Série Pandemia.

RESENDE, Catarina. *Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.

ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2015. Série Pandemia.

VIANNA, Luiz Fernando. “Elza Soares brilha com repertório político perfeito para sua voz.” *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 18 de maio de 2018. Acessado em 30/09/2018: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/elza-soares-brilha-com-repertorio-politico-perfeito-para-sua-voz.shtml>

## Painel 2 // Panel 2 // Panel 2

Políticas do sensível: práticas somáticas e intervenção urbana // Políticas del sensible: prácticas somáticas y intervención urbana // Politics of sensitivity: somatic practices and urban intervention

### Performar luto em luta: criação de um corpo levante // Performar luto en lucha: creación de un cuerpo levante

*Ruth Torralba*

#### Resumo

O texto aborda, através da experiência de participar de um dos atos em homenagem à vereadora carioca Marielle Franco, o caminhar coletivo como ato performativo que cria uma rede de afetos e de compartilhamentos da experiência sensível. Performar luto em luta se fez através de um caminhar coletivo que teceu uma eros política do corpo frente à necropolítica do Estado. Busca-se também afirmar como a experiência somática favorece a criação de um corpo coletivo através da abertura ao plano das micropercepções e das intensidades mudas.

**Palavras-chave:** performance, experiência somática, política, corpo-coletivo

#### Resumen

El texto aborda, a través de la experiencia de participar en uno de los actos en homenaje a la concejal carioca Marielle Franco, el caminar colectivo como acto performativo que crea una red de afectos y de compartimentos de la experiencia sensible. Performar luto en lucha se hizo a través de un caminar colectivo que tejó una eros política del cuerpo frente a la necropolítica del Estado. Se busca también afirmar cómo la experiencia somática favorece la creación de un cuerpo colectivo a través de la apertura al plano de las micropercepciones y de las intensidades mudas.

**Palabras-clave:** performance, experiencia somática, política, cuerpo-colectivo

No dia 14 de março, chego em casa já pela noite e antes de abrir a porta, meus olhos marejam. Uma dor que vem de longe invade, me confunde, eu paro, respiro, fico sem entender. Poucas horas mais tarde, chega a notícia como um relâmpago que rasga o céu: “mataram a vereadora carioca Marielle Franco”. Essa dor toma a noite. É difícil dormir, difícil ficar só, difícil ficar em casa. É preciso encontrar o outro, dar as mãos.

No dia seguinte, as imagens das várias homenagens ao longo de todo o dia. A cidade chora, a cidade clama, a cidade jorra. “Morre uma Marielle, se levantam outras mil”. Vários cantos do mundo pararam para homenagear sua força, força de uma multidão. É preciso ir para a rua, encontrar o outro, dar a mão, transformar a dor, transformar luto em luta.

Foi assim que encontrei a multidão no dia 15 de março em frente à ALERJ. Um calor estonteante tomava conta das ruas, a internet dos celulares não funcionava, muitas pessoas passavam mal. Curiosamente, encontro as pessoas sem precisar marcar. Encontro forças, intensidades, trocamos abraços, choramos juntos. Num determinado momento, uma onda de pessoas vem trazendo uma mulher que passa mal enquanto fala ao microfone para a multidão. Ela desmaia e é levada até uma árvore, enquanto as pessoas a abanam, dão água, prestam socorro. Ela diz que foi para a manifestação sozinha e que deixou a filha de dois anos em casa com o marido porque precisava estar na rua, precisava homenagear Marielle. Diz também que ela é “de santo” e que foi Marielle que pediu para ela tentar falar no microfone e que sabe quem a matou. Ela me conta que é costureira e que a vereadora era um exemplo para ela e que não está acreditando que a perdemos. Marielle a representava: mulher, negra, pobre, mãe, lésbica, trabalhadora. Corpo que representava muitos corpos.

Quando o sol se põe, a multidão inicia uma caminhada até a Cinelândia, passando pela Candelária. Nesse momento, nossos corpos escorrem pelas ruas da cidade, se encontram, se abraçam, choram. Uma onda de amor e solidariedade toma conta das ruas. Somos levados e lavados por ela. A tristeza carregava consigo um tanto de força, de desejo de mu-

dança, de sensação de que é preciso continuar. A luta poderia ter tom e lamento de luto, mas a alegria como força de contágio, como potência do corpo, foi ativada quando seguimos juntos, cantando juntos pela noite quente e escura de verão na cidade. O caminhar junto, o cantar junto, o chorar junto, o ocupar as ruas da cidade junto, fazia o corpo se tornar grande, forte, ampliando suas dimensões. Palavras e gestos grafavam a pele da cidade. Nossos corpos desfaziam a ordenação das ruas. Ocupar a rua fazia a cidade ser outra: poemas eram grafados nos bancos, paradas de ônibus e de vlt, velas eram acesas e flores eram colocadas no chão. Gestos tecidos entre a dor do corpo e as feridas abertas no chão da cidade. A cidade que Marielle sonhava ser melhor um dia virou um espaço ritual que fazia com que a poeira do tempo mostrasse todas as cicatrizes da cidade, mas também trouxesse a brisa que vem do mar. Dor e também riso dos corpos saltavam das fendas da cidade.

O assassinato de Marielle abriu uma fenda, uma ferida que expõe o lugar da mulher negra e pobre e da população pobre em nossa sociedade. Ela não é marco, mas marca, faz ver uma cicatriz que constitui a pele de nosso território. Como nos conta Maria Angélica Melendi (2017), os acontecimentos políticos não são somente marcos, mas constituem a matéria que forma nossa vida pública e privada. Os acontecimentos políticos não são apenas marcos, eles criam marcas nos corpos singulares e coletivos

A execução de Marielle é uma marca que abre uma fenda no corpo da cidade, evidenciando algo que escorre subterraneamente ao longo de anos da história do Rio de Janeiro: o extermínio da população pobre e negra que a vereadora tanto lutava para aplacar. Segundo Achille Mbembe (2018), as técnicas de policiamento e disciplina dos corpos estão sendo gradualmente substituídas por uma alternativa mais “trágica”: as tecnologias de destruição. Essa nova tecnologia está menos preocupada com a inscrição dos corpos em aparatos de controle e disciplina, subjugando os corpos na ordem da economia máxima representada pelo massacre. Mbembe denomina de “necropolítica” essa tecnologia contemporânea que subjuga a vida ao poder de morte, reconfigurando o sentido de resistência. Através dessa inspiração de Mbembe, apostamos num modo de resistência que afirme uma “erospolítica” na cidade frente a necropolítica do Estado.

Quando uma mulher, negra, favelada, lésbica, militante dos direitos humanos é assassinada, é toda uma luta coletiva que sofre o atentado. Como então resistir? Como fazer do luto luta? Como não se calar perante à violência de um estado de “necropolítica”?

A experiência de participar do ato no dia posterior à execução de Marielle Franco me fez perceber o caminhar coletivo como um ato performativo

que criou uma partilha da experiência sensível e que fez o compartilhar da dor e da indignação uma “erospolítica” do coletivo contra a “necropolítica” do Estado. Nessa perspectiva, ao caminhar pela cidade, o corpo saiu do fechamento de um *eu* interiorizado, e pôde então acolher em sua pele o estranhamento, a diferença, o não-saber e os afetos. A caminhada coletiva fez de algo cotidiano, como o caminhar, uma experiência que teceu redes de afeto e confiança entre corpos na cidade. Criou-se uma “erospolítica”: política do afeto e do compartilhamento. Entendemos esse corpo-protesto, corpo-levante que se fez presente na manifestação de luto pelo assassinato da vereadora como corpo-coletivo que transformou a dor em grito, o luto em luta, num gesto de partilha da experiência. Entendemos esse corpo-protesto, corpo-levante como corpo-coletivo.

Como afirma Kátia Canton (2009), os problemas que envolvem as cidades não podem ser resolvidos por criações artísticas, mas podem gerar afetos que podem criar um canal de comunicação entre pessoas que partilham um mesmo espaço urbano e um mesmo contexto político e social. A arte pode co-mover e criar fissuras no tempo-espaço, criar espaços de abertura no congestionamento dos sentidos, na indiferença e intolerância às alteridades e às desigualdades. O caminhar coletivo pode abrir espaços para respirar, para pausar e para criar um corpo comum, um corpo-coletivo para uma partilha da experiência sensível.

A pesquisadora Diana Taylor (2013) evidencia a performance como ato político, cartografando várias experiências na América Latina onde a performance estava vinculada às questões ligadas às diferenças, às desigualdades e às minorias sociais, afirmando um caráter de resistência política no ato performático. A autora aborda relações entre a performance incorporada, a produção de conhecimento e as mudanças sociais e políticas. A performance é afirmada como levante, como forma de intervir nos cenários políticos, como atos de transferência vitais, transmitindo conhecimento, memória e sentidos. Como Taylor aponta, a performance surge como tema de pesquisa nos anos 70 ligada aos levantes sociais e disciplinares que no final da década de 60 sacudiram a academia: o movimento feminista, Black Power, a reação às ditaduras na América Latina, etc. Temos aqui uma visão ampliada de performance que a insere em um cenário necessariamente político. Através da inspiração de Taylor, podemos perceber um fio comum entre a manifestação política e a performance. No caso específico da caminhada coletiva, a manifestação política se configurou como ‘ato somático performativo’ que teceu relações entre corpo/cidade, arte/ política.

Em nossa perspectiva somática, o caráter político da performance passa necessariamente pela criação de um corpo coletivo. Per-formar aqui é habitar um espaço limiar entre o *self* e o mundo. Per-formar é habitar um

momento presente, oferecendo o corpo para uma dinâmica de contágio na busca da criação de um corpo coletivo. Se entendemos a experiência somática como alargamento das medidas definidas de um corpo, de conexão com o plano invisível-sensível, plano das intensidades mudas e da abertura às micropercepções, apostamos que ela potencializa a partilha de experiências, abrindo o corpo à sua dimensão coletiva, afetiva e conectiva. Nesse sentido, percebemos um fio comum entre as performances, as práticas somáticas e as caminhadas coletivas como a ocorrida no dia 15 de março, dia posterior ao assassinato de Marielle.

Nessa relação corpo-cidade-arte-política, as contribuições de André Lepecki (2014) nos interessam por colocar em pauta no plano de composição em dança uma política do chão. Como nos lembra o autor, o chão da modernidade é o terreno colonizador que inaugurou uma cegueira espacial. É preciso então afirmar uma “coreopolítica” aberta às fissuras do chão. Podemos dizer que a contribuição da política do chão, opera uma mudança de eixo que se interessa pelo espaço de relação corpo-chão. A dança na relação corpo-chão se abre a uma experiência de “por-se-com o mundo”. Lepecki usa a imagem do tropeço de Franz Fanon que nos indica mover na horizontalidade do chão, abordando a possibilidade de nos despirmos da pretensão da verticalidade do sujeito moderno automovente, racional e individual.

Para Lepecki (2017), exaurir a dança não significa acabar com a dança, mas repensar a política do movimento e esgotá-la como imperativo estético dominante que alinha a dança ao comando “transcendente do movimento” de um sujeito automovente. Lepecki propõe através da paragem, do tropeço e de uma política do chão outras formas de relação do corpo com o movimento para a criação. Trata-se de reconfigurar a relação da dança com os estados de presença. Os modos através dos quais o corpo se faz presente se constroem numa certa relação com o lugar, descentralizando o ser da experiência.

O chão que pisamos é o da desigualdade social, de gênero e de raça. Então, como dançar frente às feridas abertas do chão? Há aqui uma quebra com uma busca de um movimento que é gerado pelo corpo e um interesse pelo chão, pela composição corpo-chão, corpo-espaço, corpo-cidade. Quando entendemos o chão como liso, nos neutralizamos do território onde estamos. Na política do chão, o plano do movimento borra as fronteiras entre o sensorial e social, o somático e o mnêmico, a escrita e a coreografia, o móvel e o imóvel, o singular e o coletivo.

### **Desarmar o desamor**

Encontramos um fio comum entre a luta de Marielle por um modo de viver na cidade mais justo, amoroso, coletivo e a experiência de luto que

foi criada ao longo de todo o dia posterior a seu assassinato: o caminhar junto criava um espaço afetivo-coletivo que tecia uma erospolítica contra a necropolítica do Estado e tecia um corpo-coletivo. Por outro lado, vemos um fio comum entre a caminhada coletiva e a performance por ambas instaurarem, em nossa perspectiva, um corpo-coletivo e uma composição corpo-chão, corpo-cidade.

A dança, a performance e as práticas somáticas podem dimensionar o corpo para uma experiência menos “automovente” e individual, e abri-lo para o coletivo, para o espaço da cidade, suas lutas e levantes, borrando as fronteiras entre corpo, cidade, arte e política.

Afirmar uma “erospolítica” como “arma” contra a necropolítica: “desarmar o desamor”. Essa frase que foi muitas vezes grafada e repetida em muitas das homenagens à Marielle Franco era um dos gestos ferozes da Mulher Marielle. “Marielle presente”.

Minha experiência no dia da manifestação pelo assassinato de Marielle, foi de criação de um corpo-coletivo, corpo-levante frente à violência de um Estado que longe de proteger as minorias, executa, elimina, mata. Sentia os corpos num campo magnético muito forte que criava um tecido comum entre nós.

A luta intersetorial do feminismo negro é uma luta por um fio comum entre nós, por um corpo-coletivo. O conceito de “interseccionalidade”, nomeado por Angela Davis (2016), que emerge na experiência prática do feminismo negro norte-americano, compreendeu que a luta pela libertação negra e a luta pela libertação das mulheres é indissociável. Ampliando a perspectiva marxista de luta de classes e compreendendo que na pirâmide social as mulheres negras e de cor estão na base, se o feminismo deve liberar as mulheres, conseqüentemente deve enfrentar todas as bases de opressão. Seguindo essa perspectiva, Djamila Ribeiro (2017) aponta que é preciso olhar para as diferenças e nomeá-las, sensibilizando as pessoas para compreender que potencializar o desenvolvimento humano de “grupos vulneráveis” é melhorar o desenvolvimento de uma cidade e de um país. Essa também era a luta de Marielle: luta que entende o lugar da mulher “preta” e pobre como base da pirâmide social. Num texto em que aborda o lugar da mulher favelada frente ao golpe de 2016 e ao impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, nos conta Marielle:

Após essa breve clivagem da categoria mulher favelada, é preciso evidenciar como essas mulheres vivenciam, sentem e atuam em seus cotidianos frente aos efeitos do golpe. A emergência da vida sempre foi extremamente presente para essas mulheres. Elas sempre viveram as conseqüências da imposição do Estado por menos direitos e o predomínio de

políticas do Estado voltadas para a interdição e a dominação. Momentos de “bem-estar social” foram passagens da história do País, mas marcam-se, fundamentalmente, por conquistas e não por concessões do poder dominante. Ainda que o machismo histórico e institucional seja uma das bases da formação social brasileira, as mulheres negras e faveladas reúnem vários outros aspectos de interdição, dominação e restrição de direitos frente às demais mulheres da cidade. Mas o golpe, protagonizado pelo endurecimento do lastro estadocêntrico e da presença central de um homem branco, autoritário e conservador, aprofunda tais características (FRANCO, M. 2017, p. 91).

A questão que a morte de Marielle levanta é que a ferida aberta por seu corpo caído no chão é marca da nossa constituição de país colonizado onde sempre foi sobre os corpos desviantes que pesou mais o peso do poder. Sua luta permanece em nós. Sua voz ainda ecoa. Sua palavra é partilha. Performar luto em luta é tecer um corpo-coletivo e manter aberta a fenda que sua morte criou no corpo da cidade. Importa que outros corpos-levantes se insurjam para manter aberta essa ferida, para manter o jorro de indignação dessa marca colonial que ainda mata os corpos de mulheres, de negros e indígenas, de pobres, de trans, de todos os corpos que ferem a lógica de normatização da vida. Vida que sempre pede para que o território se abra para dar passagem às forças.

Que possamos criar com nossos corpos somáticos-performativos novos corpos-levantes e novos espaços de partilha, espaços para o jorro, tecendo uma “erospolítica” no chão da cidade. Essa escrita tem o desafio de performar e potencializar uma dimensão política da dança, da performance e das práticas somáticas no intuito de dimensionar a corporeidade para uma experiência menos “automovente” e conectando-a com o espaço da cidade, suas lutas e levantantes.

Ao borrarmos as fronteiras entre os territórios corpo/cidade e entre os territórios arte/política, apostamos com Marielle numa cidade mais justa e amorosa, aberta às diferenças e ocupada com os acidentes e heranças coloniais de seu chão. Desarmar o desamor: tecer uma “erospolítica” do corpo como “arma” contra a necropolítica do Estado. Esse texto-protesto tem o intuito de manter a ferida aberta dando passagens aos jorros de corpo de mulheres que clamam por mais amor na cidade de Oxum.

## Jorros

A cidade chora.

Ferida aberta na pele da cidade.

No corpo um grito de dor.

Ressoa.

Ecoa.

Marielles, Mateusas, Marcos Vinícius.

Três meses:

Três corpos e outros tantos sangram e abrem fendas no chão da cidade.

No céu, o relâmpago resplandece,

Grita.

Rasga.

Mostra que Oyá chora e reclama por suas crias.

Corpos estranhos,

Corpos pretos,

Corpos de mulheres,

Corpos trans,

Corpos pobres,

Corpos matáveis...

Nosso lamento é luta.

Nosso grito é palavra-nua.

Nosso choro é jorro.

Jorro de corpo de mulheres.

Que clamam por mais partilha, alegria, poesia, cuidado, chamego e riso dos corpos.

Convidamos os corpos presentes à partilha.

Como nos diz Franz Fanon é preciso “repartir” a violência não para reproduzi-la, mas para retirá-la da dimensão individual do corpo para que ela se torne grito e gesto de vida.

Convidamos a criar um espaço para o jorro.

Espaço sagrado e coletivo.

Diante desse espaço sagrado em que o outro é desejado,

Convidamos a descalçar os pés:

Sentir ao tocar o chão com os pés, ao tocar os pés no chão que partilharmos um território comum, um ar comum, a mesma terra, o mesmo sopro.

Convidamos a manter acesa a chama do encontro.

Convidamos a partilhar o fogo.

Convidamos a descalçar os pés e sentir o chão  
 para que o céu não caia  
 para que a terra sustente o movimento do corpo  
 para que luto vire luta  
 para afirmar a dor como gesto e grito  
 para deixar fluir jorros  
 para parir vida.

## Referências

CANTON, Kátia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FRANCO, M. “A emergência da vida para superar o anestesiamiento social frente a retirada de direitos: o momento pós-golpe pelo olhar de uma feminista negra e favelada” In: *Tem saída?* Ensaio crítico sobre o Brasil. Organização: Winnie Bueno, Joanna Burigo, Rosana Pinheiro-Machado, Esther Solano. p. 89 a 95. Rio de Janeiro: Editora Zourk, 2017.

LEPECKI, A. *Exaurir a Dança*. São Paulo: AnnaBlume, 2017.

\_\_\_\_\_. El cuerpo colonizado In *Revista de Teatro Latinoamericano*, Casa de las Americas, La Habana, Cuba, No 170 enero-marzo 2014. p.19 a 23.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

## Painel 3 // Panel 3 // Panel 3

Fissuras dos espaços de representação // Fisuras de los espacios de representación // Fissures of the spaces of representation

### A in(visibilidade) do corpo negro no balé clássico na cidade de Salvador: o caso do bailarino Nielson Souza, da São Paulo Cia de Dança// The in (visibility) of the black body in the classic ballet in the city of Salvador: the case of the dancer Nielson Souza from São Paulo Cia de Dança

*Gleidison Anunciação*

#### Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a visibilidade/invisibilidade do corpo negro no ballet clássico, especificamente na Cidade de Salvador, partindo das concepções do conceito das linhas abissais, proposto por Santos (2007). Este artigo está pautado no estudo de caso do bailarino Nielson Souza, assim como na experiência do autor nesta problemática, propondo uma análise da inserção do negro no ballet clássico, trazendo uma reflexão sobre racismo e colonialismo dentro do universo do balé.

**Palavras-chave:** balé clássico, negro, racismo, colonialismo, democratização

#### Abstract

This article aims to discuss the visibility / invisibility of the black body in the classical ballet, specifically in the City of Salvador, starting from the conceptions of the concept of the abyssal lines, proposed by Santos (2007). This article is based on the case study of the dancer Nielson Souza, as well as on the author 's experience in this problem, proposing an analysis of the insertion of the negro in the classical ballet, bringing a reflection on racism and colonialism within the ballet universe.

**Keywords:** classic ballet, black, racism, colonialismo, democratization

A linha invisível que separa o mundo em países desenvolvidos e subdesenvolvidos e evidencia as dominações econômicas, políticas e culturais, traduzidas por um lado na hierarquização dos saberes e, por outro, na negação da diversidade, é colocada em destaque em *Para além do pensamento abissal*, do livro *Epistemologias do Sul*, organizado por Boaventura Santos e Maria Paula Meneses.

As epistemologias do Sul surgem diante da visão de que o mundo é diverso em relação aos saberes e as culturas. O sul é usado como metáfora, e colocado como um campo de desafios epistêmicos que procuram reparar o dano e os impactos causados pelo capitalismo e colonialismo.

Designamos a diversidade epistemológica do mundo por epistemologias do Sul. O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao do Norte global (Europa e América do Norte) (SANTOS; MENESES, 2009, p. 12-13).

Segundo o dicionário Aurélio (HOLANDA, 1975), o termo abissal é algo de origem ígnea, profunda, que aterroriza, e que se encontra apenas nas grandes profundezas do mar. Este termo, geralmente, é mais usado na biologia aquática, e evidencia a zona abissal do oceano.

A zona abissal do oceano é uma região profunda do oceano que varia entre 2.000 e 6.000 metros. Lugar frio e muito escuro. Essa região representa 3% dos oceanos do planeta, não havendo uma grande variedade de vida, pois, não há condições favoráveis a proliferação de seres vivos em razão da falta de alimentos e também em decorrência da baixa temperatura.

Partindo desta metáfora, a linha abissal fala de uma geopolítica do conhecimento, que está ligada a descolonialidade, de aprender a desaprender. Esse tipo de pensamento está nos corpos de negros, por exemplo, que são memórias gravadas de gerações que vivem a marginalização socio-política a qual foram sujeitos.

Meu argumento é que essa realidade é tão verdadeira hoje quanto era no período colonial. O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que separam o mundo humano do mundo subumano, de tal modo que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece no pensamento e nas práticas modernas ocidentais tal como no ciclo colonial. Hoje, como então, a criação e a negação do outro lado da linha fazem parte de princípios e práticas hegemônicos. (SANTOS, 2007, pg – 80).

Assim, no âmbito do conhecimento hegemônico, que é um tipo de conhecimento que se sobrepõe a outro, o modelo de supremacia da ciência moderna vem do modelo de racionalidade que se fundou a partir da revolução científica do século XVI. Refere-se a um tipo de modelo baseado em leis gerais, e o seu campo de atuação é destinado às ciências naturais, que durante séculos eliminou identidades e culturas a partir do colonialismo.

Santos (2007) afirma que a partir desse tipo de conhecimento hegemônico se firma uma linha abissal entre o verdadeiro e o falso, ou seja, tudo que faz parte desse modelo de conhecimento é correto, e o que não faz parte, é incorreto. Os conhecimentos populares, plebeus, indígenas, entre outros, desaparecem, e a ciência moderna continua como detentora do poder. Essa linha é tão abissal que torna invisível tudo que acontece do lado de lá da linha. Este lado colonizado não tem realidade ou, se a tem, é em função dos interesses do Norte operacionalizados na apropriação e na violência. O que caracteriza este pensamento abissal é a impossibilidade de copresença entre os dois lados referidos.

É um grande engano imaginar que o colonialismo acabou por conta da independência dos países. O racismo é um grande exemplo de que o colonialismo ainda existe. Em grandes companhias de balé clássico, e até mesmo em escolas privadas de dança, o racismo continua muito forte, mas dessa vez, camuflado. É muito fácil contar os bailarinos negros que são solistas ou que tiveram oportunidades em companhias de balé clássico, já que o número é ainda muito baixo. E, nesta questão, são colocadas inúmeras justificativas para velar o que de fato é.

Em 2015, Mister Copeland, que é uma bailarina clássica dos Estados Unidos, tornou-se a primeira mulher afro-americana a ser promovida como

solista na história de 75 anos do *American Ballet Theatre*, que se destaca com uma das principais empresas de balé clássico dos EUA. Copeland, além de bailarina, escreveu dois livros autobiográficos e narrou um documentário sobre seus desafios da carreira. O filme *A Ballerina's Tale* segue a vida diária de Copeland, e se concentra no seu impacto cultural e sua ascensão profissional.

O racismo na arte, especificamente no balé clássico, é tido de diversas maneiras: um corpo de baile formado por X meninas brancas e você não participa por ser a única negra; um lugar de solista sempre invisibilizado; o uso de sapatilhas “cor de pele”, já que não existem sapatilhas de cor negra, entre inúmeras ocorrências.

O próprio ingresso de um corpo negro numa escola de balé clássico já é inviabilizado, pelo fato da grande taxa de mensalidade, os grandes gastos com materiais para o estudo e o custo para participação em espetáculos de finais de ano. Levando em conta que vivemos num país com elevado número de desigualdade, os que conseguem se adequar aos padrões financeiros do balé clássico são brancos de classe média; os negros que estão nestes espaços, geralmente, são bolsistas.

Esse é um problema de falta de investimento público para as artes, que ainda nos coloca numa posição sempre impossibilitada para formação, já que essas escolas de dança que dão formação de balé clássico, normalmente, não contam com nenhum tipo de patrocínio. Na maioria dos casos, os jovens que conseguem obter uma formação sólida em balé clássico são meninas brancas da classe média. Os negros que se encaixam nesse quesito, em geral, ganharam bolsas de estudo, o que ocorre com muita frequência com os homens, pois as escolas precisam de meninos para montagens e espetáculos – já as meninas negras têm mais dificuldade.

Os bailarinos negros de Salvador conseguem se inserir com maior frequência nas escolas privadas de ensino pelo fato delas precisarem de garotos para os espetáculos de fim de ano e para atuarem em outras atividades que exigem a demanda masculina. As bailarinas negras sofrem muito mais, pois as bolsas geralmente são poucas e o nível de dificuldade em se inserir é sempre mais problemático. As mesmas bailarinas negras têm também inúmeras dificuldades em adentrar em companhias de balé clássico, e usualmente obtém a resposta de que não fazem o perfil da Cia. Um perfil branco, europeu e excludente.

### **Nielson Souza: uma trajetória de insurgência**

Nascido e criado em Salvador, no bairro de Massaranduba, na cidade baixa, Nielson Souza atualmente é bailarino da São Paulo Companhia de Dança, uma das principais companhias de balé clássico do Brasil. Negro

e soteropolitano, Nielson aos poucos foi obtendo uma formação e galgando um espaço muito importante quando se fala em corpo negro no balé clássico.

Assim como outros bailarinos iniciantes, Nielson sempre sentiu falta da representatividade do corpo negro no balé clássico e, durante sua trajetória, sempre refletiu sobre isso, em busca da representatividade para outros negros.

No ano de 2000, a escola que Nielson estudava trocou a professora de Educação física. Foi quando a professora Rita França começou a lecionar e passou a introduzir a dança para os educandos. Com o grande desenvolvimento das turmas, Rita decidiu criar um grupo de dança na escola para se apresentar em datas comemorativas e outros eventos. O forte comprometimento dos adolescentes com o grupo, o TKR DANCE, o levou a se desvincular da instituição e produzir por conta própria suas montagens e espetáculos. Os figurinos e cenários eram feitos pelos membros do grupo e as coreografias eram bem híbridas, contendo jazz, afro, movimentações vistas em filmes, etc.

Num desses espetáculos, uma professora de balé que trabalhava na EBATECA estava na plateia. Ela gostou muito da atuação de Nielson em cena e o convidou para fazer um teste, para tentar uma bolsa de estudos de balé clássico na referida escola. Muito talentoso, Nielson foi aprovado no teste e passou a ser bolsista na EBATECA, fazendo aulas na escola durante 03 anos. Após os 03 anos de aulas na EBATECA, Ana Karla Sampaio, uma das professoras de Nielson, o inscreveu de surpresa numa seleção para a Escola Bolshoi do Brasil, em Joinville. A audição ocorreu em 2006, no palco do Teatro Castro Alves, e Nielson acabou sendo aprovado e ganhando uma bolsa integral para estudar balé clássico em Santa Catarina.

O TKR Dance, a EBATECA, o Bolshoi Brasil, Escola de Dança da Funceb e o Balé Jovem de Salvador foram instituições importantíssimas para a concretização do sonho de Nielson que era ser um bailarino profissional. Hoje, na São Paulo Companhia de Dança, é um exemplo para outros garotos negros que sonham em se tornar profissionais da dança e saltar o preconceito com muita garra e força. O grande marco da representatividade de Nielson foi em 2014, quando atuou como protagonista no espetáculo Romeu e Julieta, sendo o primeiro bailarino negro a atuar nesse papel, no cenário brasileiro.

## Entrevista com Nielson Souza<sup>1</sup>

**Gleidison Anunciação:** Oi Nielson, bom dia! Você me contou um pouco sobre seu início de formação, e paramos na sua entrada no Bolshoi. Como foi a sua ida para o Bolshoi? Quanto tempo você ficou por lá?

<sup>1</sup> Entrevista concedida inicialmente por email e depois via whatsapp, entre os dias 02 e 05 de julho de 2018.

**Nielson Souza:** Fiquei 1 ano e meio e meu objetivo era ter um certificado de bailarino profissional, mas como entrei muito tarde e quase no final do curso que dura 8 anos (entrei no sexto), sairia de lá apenas como se tivesse feito um curso. Isso me fez desistir, saindo um ano antes de terminar. Fora que a ideia de dança que eu acreditava e formava em mim estava indo contra os ideais da escola. Sair foi a melhor coisa que fiz

**Gleidison Anuniação:** E qual era a ideia que você tinha?

**Nielson Souza:** Dança vai muito além de físico, de altura de perna, de magreza. São corpos e eles são diferentes. O Bolshoi foi muito importante pra minha técnica, mas não me alimentava como artista sabe? Machuquei-me muito, via meninas chorando no corredor porque eram consideradas gordas. Meninas que eram mandadas de volta pra casa por motivos assim. Tudo era meio automático, não era pra mim. Mas há quem goste.

**Gleidison Anuniação:** E quando você decidiu sair do Bolshoi e voltar para Salvador, como foram as coisas por aqui?

**Nielson Souza:** Assim que saí do Bolshoi, prestei uma audição para a São Paulo Companhia de Dança, mas acabei não passando. Depois disso surgiu o convite para participar do Balé Jovem de Salvador e acabei ficando por aqui, dançando. Além disso, fiz vestibular para o curso de estatística, e acabei sendo aprovado.

**Gleidison Anuniação:** Como foi esse convite?

**Nielson Souza:** Quando deixei o Bolshoi, voltei a Salvador sem nenhum horizonte, fiquei meio perdido em relação a como dar continuidade a minha formação. Foi quando rolou uma audição pra um espetáculo produzido pela diretora da Ebateca, escola que eu tinha feito parte. Passei nessa audição e tive o que fazer durante alguns meses. Num dos ensaios desse espetáculo, recebi um bilhete da Lorena com um recado de Matias dizendo que ele tinha um projeto e gostaria que eu fizesse parte. Já conhecia Matias, fazia aula dele na Funceb e, quando recebi o convite, pensei na hora: voltar pra Salvador foi a melhor coisa que poderia ter feito. Me espelhava e me espelho muito nele.

**Gleidison Anuniação:** Ele estava formando o elenco do Balé Jovem, correto? Como foi esse primeiro processo pra você?

**Nielson Souza:** Ele marcou uma reunião com os bailarinos que ele convocou e, a partir daquele momento, me encarei como bailarino profissional, mesmo não ganhando financeiramente. Mas sabia que era um trampolim enorme pra mim. Minha época no Balé Jovem de Salvador (BJS) foi bem complicada, Matias lutava muito pro tudo (não que ele não lute

agora). Mas era complicado arranjar lugar pra ensaiar, pra dançar. Era difícil juntar todo mundo nos ensaios, porque cada um precisava ganhar seu dinheiro de alguma forma. Eu fazia estatística na UFBA, então ainda tinha que conciliar com isso também. Mas foi um processo indispensável e que fez muita diferença pra mim quando entrei na São Paulo Companhia de Dança (SPCD), tanto como bailarino, quanto como pessoa. Foi aí que eu me desatei das amarras de ser aluno e passei a me ver de outra forma.

**Gleidison Anuniação:** Como ocorreu o fato de você mudar para São Paulo e atuar como bailarino da SPCD?

**Nielson Souza:** Quando saí do Bolshoi fiz a primeira audição da SPCD e não passei. A segunda não quis fazer porque tava num momento bom em Salvador, mas na terceira vez resolvi me aventurar de novo. Lembro que estava saindo de um ensaio do BJS, quando recebi a ligação da diretora da SPCD dizendo o resultado e me oferecendo um contrato. Aceitei na hora. Precisava estar em SP no começo do ano de 2010 e, como tinha uma amiga que morava em SP, já havia lugar pra ficar. O primeiro ano foi bem complicado, não me via morando aqui, queria ir embora, mas estava muito feliz em fazer parte do elenco da SPCD. Sempre que podia, ia pra Salvador. Até que meu desconforto em morar numa cidade tão grande como SP foi dando lugar a minha vontade de crescer artisticamente e fui me adaptando. Comecei a ver que a dança não se resumia ao que tinha vivenciado até ali. Precisava correr muito atrás e chegar ao nível das pessoas com quem eu trabalhava.

**Gleidison Anuniação:** Como foi o processo do balé Romeu e Julieta, no qual você foi protagonista? Como se deu a escalação do elenco?

**Nielson Souza:** O coreógrafo Giovanni de Palma havia remontado um ballet pra SPCD em 2011 e depois disso veio dar aulas, então ele já conhecia a gente e, pela vivência, montou o elenco do Romeu e Julieta. Ele escolheu três casais para os papéis principais e no decorrer da montagem foi consolidando quem dançaria com quem, quem estrearia... Enfim. A audição foi no dia a dia. Até mesmo antes da montagem... Só que ninguém sabia! (Risos)

**Gleidison Anuniação:** Quais os enfrentamentos de um bailarino negro numa cia de dança profissional com foco no clássico?

**Nielson Souza:** Já passei por algumas situações inusitadas, principalmente com mestres de balés mais antigos e conservadores que moldam o príncipe ou a fada de uma forma que nós negros não podemos ser encaixados. Coisas que estão tão enraizadas que passam muitas vezes despercebidas. Negro em novela é porteiro, faxineiro ou bandido. No balé

também acontece, ele não pode ser príncipe porque não condiz com a imagem idealizada. Coisas do tipo. Mas de forma geral, ser negro e ter passado e vivido coisas que só nós negros entendemos, me trouxe um diferencial que, quase sempre, chama atenção de forma positiva. Cada corpo é uma história e podemos aproveitar isso na nossa dança. Tem quem queira compartilhar isso conosco e tem quem não queira, paciência.

### Considerações finais

Em tempos em que ainda existem muito preconceito e ações racistas, esta ação é de fato um ato político, a fim de questionar a todos sobre um assunto tão importante e que por vezes não é debatido, nem exposto na classe da dança. No balé clássico ainda é necessário um olhar democrático, e não excludente, entendendo os diversos corpos/histórias que desejam realizar este tipo de trabalho para ser um profissional da dança.

### Referências

CONHEÇA a história da bailarina negra que é estrela da dança em Nova York. *Revista Glamour*. Disponível em: <<http://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/noticia/2017/04/conheca-historia-dabailarina-negra-brasileira-que-e-estrela-da-danca-em-nova-york.html>>. Acesso em: 01 agosto.2017.

CONGO de Ouro. *Congo de Ouro* (site). Disponível em: <<http://www.congodeouro.com.br>>. Último acesso em: 30 ago. 2017.

ROBATTO, Lia. MASCARENHAS, Lúcia. *Passos da Dança na Bahia*. Fundação cada de Jorge Amado. 2002.

SANTOS, Boaventura. *Para além do pensamento abissal*. Cebrap. 2007.

SAMPAIO, Flávio. *Ballet Passo a Passo*. Expressão gráfica. 2013

## Painel 3 // Panel 3 // Panel 3

Fissuras dos espaços de representação // Fisuras de los espacios de representación // Fissures of the spaces of representation

### **(Trans)Latinoamérica: a presença queer na América Latina // (Trans)Latinoamérica: la presencia de lo queer en Latinoamérica**

*Haroldo André Garcia de Oliveira*

#### **Resumo**

O trabalho em questão propõe refletir sobre a presença de corpos queer no intercuro da cidade. Para isso, observaremos a atuação de artistas como o performer Ricardo Marinelli (BR) e o artista boliviano Andres Mallo, em diálogo com o ativismo transfeminista na América Latina. A partir das reflexões propostas pelo trabalho, buscamos refletir sobre a construção de políticas queer na perspectiva latino-americana, abrindo espaço para o reconhecimento das minorias sociais e favorecendo a visibilidade LGBTTTQI na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Corpo, cidade, gênero, performance, queer

#### **Resumen**

Ese trabajo propone reflexionar sobre la presencia de cuerpos queer en el intercuro de la ciudad. Para ello, observaremos la actuación de artistas como el performer Ricardo Marinelli (BR) y el artista boliviano Andres Mallo, en diálogo con el activismo trans en América Latina. A partir de las reflexiones propuestas por el trabajo, se busca reflexionar sobre la construcción de políticas queer en la perspectiva latinoamericana, abriendo espacio al reconocimiento de las minorías sociales y favoreciendo la visibilidad LGBTTTQI en la sociedad contemporânea.

**Palabras-clave:** Cuerpo, ciudad, género, performance, queer

*Não dá pra descrever minha sensação com as luzes, as pessoas me olhando, a cortina aberta. Naquele momento, eu me senti, pela primeira vez, uma pessoa importante cantando uma música forte, que toca de verdade. Foi um momento ímpar, que não tenho como explicar.*

*(BR TRANS, Silvero Pereira)*

Invasão pelas falas de Babi - de uma das cenas do espetáculo *BR Trans* (2013), escrito e protagonizado pelo ator brasileiro Silvero Pereira -, a caixa cênica do Teatro Poeira (localizado no prestigioso bairro de Botafogo, na zona sul carioca) é estremeçada, a respiração da plateia é interrompida e como numa projeção de cinema, a constatação de uma amarga realidade: o sonho da “boneca” que desejava ser conhecida por sua arte. Atravessado em relatos de entrevistas de travestis e transexuais das regiões Nordeste e Sul do Brasil - mais especificamente, dos Estados do Ceará e Porto Alegre - Silvero assume o compromisso de retratar as agruras de uma comunidade invisibilizada nas ruas diversas cidades que nos trespasam. Narrativas que ganham corpo a cada “blackout” que corta as cenas do projeto audacioso desse artista nordestino.

As quatorze cenas que compõem o monólogo de Silvero coadunam com a célebre afirmação de Judith Butler, copilada em seu livro *Problema de Gênero - feminismo e subversão de identidade* (2010). Para Butler:

“[...] A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos ‘tipos de identidade’ não possam existir - isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e que aquelas em que as práticas não decorrem nem do sexo nem do gênero” (p.39).

Ao pensar em “sexualidades desviantes”, Butler aponta para a potência presente num corpo transexual, capaz de subverter a ordem compulsória que estabelece a conexão entre o sexo, o gênero e um desejo heterossexual. Em contrapartida, a vivência prática nos espaços urbanos nos

induz à seguinte reflexão: onde encontrar essas formas de vida capazes de fazer emergir diferentes subjetividades de gênero e sexualidade?

“Aquele momento em que você se dá conta de que estão metralhando de olhares de todos os feitios, hostis, curiosos, divertidos, zombeteiros, não você, mas a pessoa com quem você está de mãos dadas, a pessoa a quem você dedica afeto” (MOIRA, 2016, 157). Palavras de um livro de dores provocadas pela retórica da diversidade que, de braços dados com a noção de tolerância, empurra corpos tidos como desviantes à escuridão dos guetos.

As dificuldades e o apagamento desses corpos lançados para a rua, por não se conformarem a uma tradição imposta por um modelo heteronormativo, estão presentes nas muitas narrativas de si, escritas por corpos trans de diversas de nossas capitais. Na escrita autobiográfica da travesti doutora em Teoria e História Literária recém-titulada e prostituta (como assim prefere se definir a escritora brasileira Amara Moira), em seu livro *E seu fosse puta* (2016), um retrato do modo hostil de como a cidade lida com as diferenças.

Na esteira das discussões sobre o reconhecimento das múltiplas formas de alteridade que emergem das diferenças de subjetividade de gênero, pode-se considerar a cidade como a condição e o meio de produção da corporalidade, tanto na perspectiva social quanto sexual e discursiva. Porém, falta compreender a complexidade das relações entre corpo e cidade.

Entendamos a cidade como uma rede complexa e interativa que relaciona um número de atividades sociais díspares, processos e relações imaginárias e reais, projetadas ou efetivamente arquitetadas em termos geográficos, civis e públicos - além de seus arranjos econômicos, informais, de poder, administrativos e políticos. Inclui-se a esses, as relações sociais interpessoais, familiares e extras-familiares, para além de uma organização de espaço e de lugar, com características estéticas/ econômicas que contribuem para a criação de um ambiente semipermanente, mas mutável.

Tal diálogo entre as noções de corpo e cidade cimenta a alegação da interface entre elas, fazendo da cidade na sua organização espacial, geográfica, arquitetural e municipal um participante na construção social do corpo. Neste sentido, a cidade se configura como o local de saturação cultural do corpo - onde este é reexplorado, reinventado, contestado e reinscrito em termos de sua representação. Na mesma medida, o corpo reinscreve e transforma a cidade a partir de suas necessidades distintas (c.f. Grosz, 2011).

Seguindo a perspectiva de reinscrição de corpos *queers*, responsáveis por significativas transformações nos espaços citadinos latino-america-

nos, podemos observar exemplos de promoção de visibilidade das diferenças. Num cortejo formado por bichas, bolachas, soropositivos e toda sorte de “maus sujeitos”, trago para as pistas de asfalto quente da vida dois artistas que contribuem para a construção das muitas cenas de uma multidão *queer*.

Membro da Corte Imperial das mais diversas esquisitices, a Princesa Ricardo - como prefere ser chamado artista e pesquisador Ricardo Marinelli - ocupa os espaços de cidade brasileira qualquer, numa dança galopante ao som de “Passinho da Passiva” (canção de Darlene Lepetit). Misturando uma forte maquiagem, a boca pintada de batom rosa e contornada de um bigode preto e grosso, a pele coberta pelo maiô cavado preto, essa figura longilínea faz da rua de paralelepípedo o palco de sua dança (des) viada.

Montado sobre o salto 15 que lembra um par de sandálias gregas trançando suas pernas cobertas pela meia calça que camufla suas pernas peludas, a Princesa desterritorializa uma heterossexualidade que “afeta tanto o espaço urbano (portanto se haveria de falar de espaço majoritário e não de gueto) como o espaço corporal” (Preciado, 2011, 3). A dança desterritorializante de um corpo exposto faz do humor um instrumento de afirmação das múltiplas identidades flutuantes que transitam de forma espectral no intercurso das grandes cidades.

Atravessando a via dolorosa da vida, a coreografia do performer curitibano assume uma nova dinâmica. No plano horizontal, Marinelli rasteja pelas ruas escuras da cidade, trajando meia calça, biquíni e sapatos de salto e a “joia” que adorna seu tornozelo de bailarino - uma corrente e uma placa de metal com a inscrição “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS” (título de sua performance em questão). O ofegante rastejar - que se assemelha ao gesto dançante artista negro norte-americano William Pope. L.- traz em seu cerne a crítica dos processos abjetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina machista e heteronormativo que condena à morte as identidades não- normatizadas<sup>1</sup>.

Num país que registrou o índice de 445 LGBTs mortos no ano de 2017 - segundo o levantamento da ONG Grupo Gay da Bahia (GGB) -, o bailado cambaleante da Princesa Ricardo denuncia a ausência de políticas que criminalizem a Lgbttfobia e assegurem a circulação das diferenças nas cidades de nosso país.

Cruzando as fronteiras do país e adentrando em outro espaço de inserção de corpos considerados *queers* na tradição cultural latino-americana, convido vocês a balançarem o esqueleto no Carnaval de Ururo (Bolívia). Reconhecida como “Obra Maestra do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade” pela UNESCO, a festa é constituída de apresentações de gru-

<sup>1</sup> LEPECKI. “Tropeças a dança: as rastejadas de William Pope. L. (2017: 161).

pos de danças folclóricas, num cortejo de devoção à Virgen de Socavón. Dentre os 18 tipos de danças, distribuídos entre os mais de 40 grupos que desfilam na festa de Ururo, a Morenada abre uma fissura na tradição cultural boliviana, ao incluir mulheres trans na dança das “cholas”.

Observando esse gesto afirmativo, o performer pacenho Andrés Mallo desenvolve o projeto artístico *Chola trans transformer* (2016). No gênero videoarte instalação, o artista parte de marcos simbólicos, culturais e tradicionais de sua cidade para refletir sobre a condição trans e sua associação à figura folclórica da chola.

Na justificativa de seu projeto artístico, Mallo pontua:

“[...] Busco a través de esta transformación reafirmar mi cuerpo y mi persona, pero también desaparecer en el cuerpo de una chola cambiante, coqueta, atrevida y desafiante. Me encuentro en ella realizando actos desde lo público y lo privado, que todavía son cuestionados y censurados por una sociedad conservadora”<sup>2</sup>.

Descendo as ruas estreitas e iluminadas de La Paz, descubro o Centro Cultural de España em La Paz. Num encontro essencial com Mallo, sou conduzido nesta viagem pelas galerias, numa tarde de agosto de 2016. Através de instalação, o artista pacenho representou quatro produções de performances, registradas em videoarte, nas quais provoca um questionamento sobre a necessidade cotidiana de transformação como um compromisso de imposição do gênero feminino diante de uma sociedade machista. Utilizando-se de metáforas como o movimento da saia da chola, suas tranças e a cor vermelha (referência ao fluxo menstrual), Andrés Mallo propõe um olhar para a presença do feminino em tradições como as lutas, nos ringues da cidade de El Alto, nas celebrações religiosas em honra à Virgen del Carmen (padroeira da região de 16 de Julio, da cidade de El Alto) e à dança da morenada.

Integrante da tradicional Família Galán, considerada companhia de artes, precursora de uma militância TLGB (como preferem que a sigla seja organizada) no país, Andrés Mallo personifica a drag queen Alicia Galã - uma figura presente nas Marchas pela Diversidade e em programas de televisão e rádio do país. Elegantemente caracterizada de “china morena” (como é chamado o traje típico usado pelas dançarinas mais jovens na Morenada), o performer desfila pelas ruas do país ostentando saltos plataforma gigantescos e evocando a memória das travestis proibidas de frequentar as festas populares durante a ditadura militar.

Numa de suas últimas aparições no evento “Gala Drag Queen”, do *Festival Cultural Unidos en el Arte*, eis que adentra a sala do tradicional Cine

<sup>2</sup> MALLO, Andrés. Projeto Cho La Trans Transformar. Disponível em: <<http://aliciagalanblog.wordpress.com>>. Acessado em 15 de agosto de 2018.

Teatro Seis de Agosto (em La Paz) uma Alícia na pele de outro personagem importante para a dramaturgia do Carnaval de Ururo. Na pele da “Drag diablada. bo”, o artista retoma a figura de um dos personagens mais importantes da cultura boliviana (el diablo), não apenas para comemorar os 21 anos de existência do coletivo artístico Família Galán, mas também para questionar a postura binária valorizada pela moral conservadora e pelo patriarcado e enfatizar a existência de plataformas históricas do direito de decidir e de construir identidades menos rígidas.

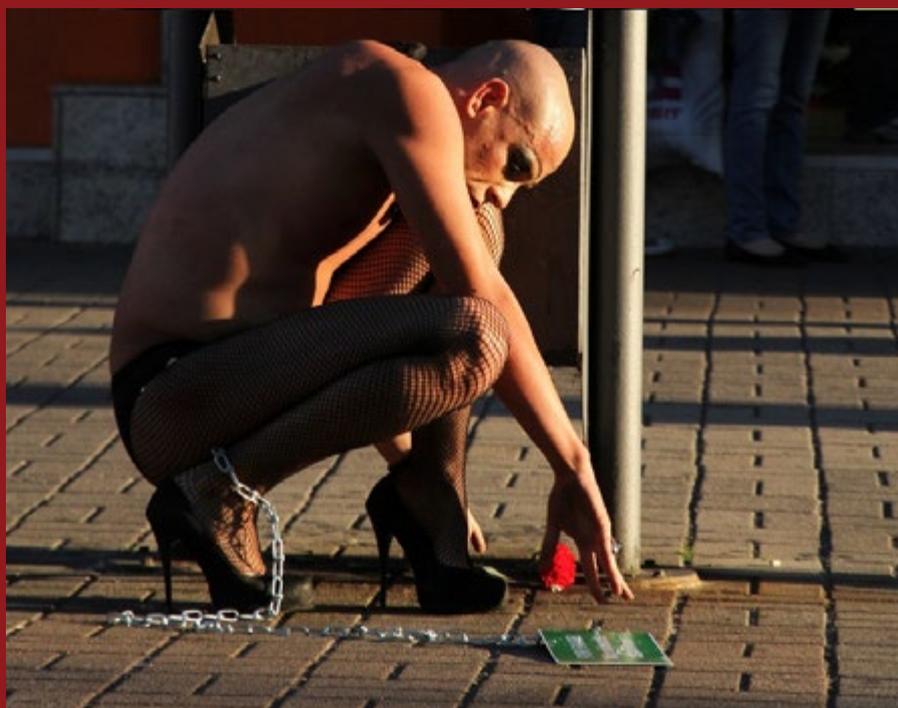
Nas lutas por aquisição de direitos civis, a crescente representatividade trans é reflexo da visibilidade alcançada por essas pessoas nas Paradas do Orgulho LGBTQ+ em todo o mundo. Numa perspectiva deleuzeana, seus corpos dispõem-se como máquinas de guerra, junto às trincheiras na guerra contra o poder hegemônico que constitui o mundo ocidental. São corpos que promovem desvios das tecnologias do corpo, não repousando sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre o regime de verdade que preconiza binarismo homo/heterossexualidade, mas advogam a favor de uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os dispositivos normativos, como afirma Paul Preciado. São mulheres de barba, drag kings, trans masculinos grávidos e outras identidades fluidas que se juntam a Alicia Galán e a Princesa Ricardo numa dança de resistência às formas de subjetivação sexopolíticas.

O gesto performático que marca a presença de homens e mulheres trans e travestis nos carros abre alas das grandes Paradas mundiais, como ocorre em SP e RJ e a presença de uma Morenada no cortejo da Marcha del Orgullo em Buenos Aires (2014) fazem coro, junto à voz de Judith Butler, afirmando que nossos corpos importam; que “há uma força que transforma o luto do corpo considerado abjeto em instrumento poético de insurgência e mesmo em um desafio à soberania individual” (c.f. Butler, 2015).

Um corpo que respira, respira a si mesmo nas palavras, e encontra aí certas sobrevivências provisórias. E neste movimento, evidenciado por Judith Butler, o corpo atravessa a cidade. Corpo que existe em sua exposição e proximidade em relação aos outros, às forças externas, a tudo que pode subjugar-lo e dominá-lo. Sob a luz do sol que bronzeia o asfalto das cidades de nossa colorida América Latina, os distintos corpos transgênero dançam a melodia da visibilidade e, num gesto político, legitimam sua existência e importância numa contemporaneidade que se abre para novas subjetividades de gênero. Nesta coreografia, o desejo de uma sociedade mais equânime que, mas palavras do escritor chileno Pedro Lemebel, tem a liberdade para falar por suas muitas diferenças.



Andres Mallo. © Antonio Elias



R. Marinelli Passinho da Passiva. youtube.com



R. Marinelli. Nao alimente os animais. © Leco de Souza

## Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero* – Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luta?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GROSZ, Elizabeth. “Corpos- Cidade”. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. V.N. Famalicão: Edições Húmus, 2011.

LEPECKI, André. *Exaurir a Dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Anna Blume, 2017.

LINK, Daniel. “El beso de Barbarella”. *Página 12 - Suplemento Soy*, on line, Buenos Aires, 15 de março de 2013. Disponível: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/soy>>. Acessado em 20 de junho de 2016.

PRECIADO, Paul Beatriz. “Multidões Queer – Notas para uma política dos ‘anormais’”. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, vol. 19, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br>>. Acessado em 6 de agosto de 2018.

## Painel 4 // Panel 4 // Panel 4

Alteridades do/no corpo // Alteridades de/en el cuerpo // Alterities of/in the body

### The fiction of the body // A ficção do corpo

*Zohar Frank*

#### **Abstract**

What is a body? Or rather, what do we mean when we say ‘body’? Referring to the human body as the body implies that its meaning is self-explanatory and universal. And yet, not all human bodies are being treated in the same manner. Race and gender are linguistic constructs that categorize and haunt the body, for the purpose of making it identifiable and legible, and therefore controlled and normalized, making the body into the arena and the surface on top of which notions of identity and selfhood are underplayed. Through reflecting on choreographic experiments that inquire into what a body is through the question “what can a body do?” this essays seeks to expose certain assumptions and expectations of bodies, that are divorced from the body’s materiality, and to imagine a reality in which the body is no longer invented as something identifiable, but rather remains illegible.

**Keywords:** body, appearance, invention, illegibility

#### **Resumo**

O que é um corpo? Ou melhor, o que queremos dizer quando dizemos “corpo”? Ao referir-se ao corpo humano como o corpo implica dizer que o seu significado é autoexplicativo e universal. E, no entanto, nem todos os corpos humanos tem sido tratados da mesma maneira. Raça e gênero são construções linguísticas que categorizam e assombram o corpo, com o propósito de torná-lo identificável e legível e, portanto, controlados e normalizados, transformando o corpo na arena e na superfície sobre as quais as noções de identidade e individualidade são subestimadas. Refletindo sobre experimentos coreográficos que investigam o que um corpo é através da pergunta “o que um corpo pode fazer?”, este ensaio procura expor certas suposições e expectativas de corpos que são divorciados da materialidade do corpo, e imaginar uma realidade em que o corpo não é mais inventado como algo identificável, mas permanece ilegível.

**Palavras-chave:** corpo, aparência, invenção, ilegibilidade

What is a body? Or rather, what do we mean when we say ‘body’? The OED defines it as “the physical form of a person, animal, or plant” or “the assemblage of parts, organs, and tissues that constitutes the whole material organism.”<sup>1</sup> Taken metaphorically, ‘body’ can also mean “the main portion,” a collection, or a “collective mass” of either persons or things<sup>2</sup>. Nonetheless, when we say ‘the body,’ we usually mean the human body, and referring to the human body as *the* body makes it into the only body, or the most important kind of body, thereby implying that we know what we mean by ‘body,’ a meaning that is self-explanatory, and universal. The use of the general term ‘the body’ denotes a similarity between human bodies and yet it fails to acknowledge the fact that under certain historical and cultural conditions not all human bodies are being related to in the same manner. Jean-Luc Nancy reflects on the general term ‘body’ by questioning its supposed givenness: “What’s this *this*, who is the body? This, the one I show you, but *every* “this”? All the uncertainty of a “this,” of “thises”?”<sup>3</sup> This body, the body I *show* you. The body as a show, but also a givenness that is supposedly made manifest in its appearance. How, then, does the body appear? What does it *show* and how is this show staged? What do we see when we see a body, the body, this body? What does it appear to be?

The body as mere appearance, or apparition, but also as a show, stands in the center of Western culture, an ‘invented body,’ as Nancy writes, a body “served as a meal,” when in the process of transubstantiation the bread and wine in the sacrament of the Eucharist during Mass are changed, according to the Roman Catholic Church, into the body and blood of Christ<sup>4</sup>. The body, or more precisely the pure body,<sup>5</sup> is something to aspire to, something transcended, imagined, ‘invented,’ that is, on the one hand a creative act, creating something out of nothing, on the other hand a fabri-

<sup>1</sup> “body, n.” OED Online, Oxford University Press, March 2018, [www.oed.com/view/Entry/20934](http://www.oed.com/view/Entry/20934). Accessed 29 April 2018.

<sup>2</sup> Ibid

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Fordham University Press, 2008) p. 5. Emphasis in original.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> In the West, the body of the Son of God is conjured up by the Christian church, even though it declares war against the supposed impure bodies of its believers. Interestingly, also in Buddhism the body is referred to as impure, if only since the mantra ‘Om mani padme hum’ promises the transformation of one’s impure body, speech, and mind into the pure exalted body, speech, and mind of Buddha.

cation, a fiction that is not grounded in reality.<sup>6</sup> How, then, does the human body appear and what would it mean to appear otherwise? Or perhaps we should turn this question upon itself and rather than ask what does it mean to look like something, ask what does it mean to see something as something? Xavier Le Roy's piece *Self Unfinished* (1998) confronts the audience with these exact questions. Alluding in its title to a process that hasn't reached its point of fulfillment, perhaps to the incompleteness of a formation of a self-identity, the piece unfolds as a series of bodily arrangements, transitions and shapes, at times translated into familiar images.<sup>7</sup> While shifting between human, animal, non-human and non-animal, the images that Le Roy's body generates present a body that can be many bodies, or every-body and no-body, making his body into the site of transformation and of shifting between realities.

Le Roy, however, emphasizes the process of perception as one that always comes back to the human, to the body of the performer as well as to the gaze of the spectator, a gaze that is fueled by the spectator's assumptions and expectations from that very body: What it should look like, how it should behave, what it can and cannot do. Le Roy states in an interview that the piece is "about how we construct our perception and our assumption that what we have in front of us is what we say it is."<sup>8</sup> Yet even if we assume that 'we'—whomever this 'we' refers to—share such an understanding, 'our' perceptions and assumptions have to do also with the failure to identify and with its relation to the notion and feeling of uncanniness, when you find yourself, in Le Roy's words, "in front of something where you are conscious that the illusion is also part of you."<sup>9</sup> The illusion, that is, that 'we' know what *this* body is, that 'we' know what *our* body is, or what is *a* body altogether. Le Roy's *Self Unfinished* is about perception and imagination, playing with the notion of the 'as if' and the mere appearance of something as something it is not. Le Roy states that "through the movement and through the way I am in the space, my body appears as being something else than the human being," a statement which implies that the human body is expected to appear in a certain way.<sup>10</sup>

According to André Lepecki, in *Self Unfinished* Le Roy gives the body back "its power to constantly reinvent itself" by defying fixation and resisting dichotomies such as "masculinity and femininity, human and animal, object and subject, passive and active, mechanical and organic, absence and presence" and replacing those categories "with a series of pure becom-

<sup>6</sup> Nancy writes: "We didn't lay the body bare: we invented the body." See Nancy p. 9.

<sup>7</sup> Among others, Le Roy will shift between representations of the robotic, the female (with the use of clothing), the animal (of some sort) as well as a frozen chicken (and thereby, again, a body "served as a meal").

<sup>8</sup> Fundació Antoni Tàpies - Barcelona: Retrospective, Xavier Le Roy. February 24 – April 22, 2012. Published on March 3, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=sogsBWpuRYE>

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

ings.”<sup>11</sup> Through his ‘experiments,’ Lepecki writes, Le Roy is “constantly disorganizing and reorganizing that fundamental question profoundly binding philosophy and dance: What can a body do?”<sup>12</sup> But it is not only through its operation that the body does: the body “does” also through its affect, through the effect of its performance—whether it is an intended one or not—as well as through an interpretation that is divorced from the body’s materiality and physical capacities. The question remains, however, whether all bodies have the power to constantly ‘reinvent themselves.’ The human body, as Maurice Merleau-Ponty makes clear, exists in a double state, as seeing and being seen, as sensed and sentient, and therefore it can never be a ‘thing-in-itself’ [*das Ding an sich*], the Kantian notion for an object independent of observation.<sup>13</sup> And it is also never independent of interpretation, or of the invention of the other.

Frantz Fanon gives an account of exactly such an invention, the invention of a white boy he encounters on a train:

My body was given back to me sprawled out, distorted, recolored, clad in mourning in that white winter day. The Negro is an animal, the Negro is bad, the Negro is mean, the Negro is ugly; look, a nigger, it’s cold, the nigger is shivering, the nigger is shivering because he is cold, the little boy is trembling because he is afraid of the nigger, the nigger is shivering with cold, that cold that goes through your bones, the handsome little boy is trembling because he thinks that the nigger is quivering with rage, the little white boy throws himself into his mother’s arms: Mama, the nigger’s going to eat me up.<sup>14</sup>

‘Overdetermined from the outside,’ Fanon’s famous encounter on the train is an extreme example to the fact that, as Judith Butler argues, the body is both ‘mine and not mine,’ open for invention, fabrication, fiction, open for a belief or a statement that is held to be true despite its falseness, open for the fiction of “the white man,” as Fanon writes, “who had woven me out of a thousand details, anecdotes, stories.”<sup>15</sup> The show of the body and its interpretation are not categories of the body but of something else: the thought of what a body can and cannot do, and moreover, what it should and should not do. And as Fanon’s account demonstrates, certain bodies are expected to appear in a certain way, and to show different things than other bodies are expected to.

Yet what happens to these expectations when instead of appearing, the body dis-appears? What can the absence of the body tell us about how we see bodies? Whereas in Le Roy’s *Self Unfinished* the body “appears

<sup>11</sup> André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement* (New York and London: Routledge, 2006), pp. 40-41.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> See Maurice Merleau-Ponty, “The Intertwining – The Chiasm,” *The Visible and the Invisible* (Northwestern University Press, 1968) p. 137.

<sup>14</sup> Frantz Fanon, *Black Skin, White Mask* (Grove Press, 2008) p. 86. My emphasis.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 84.

as being something else than the human being,” in Eszter Salamon’s piece *Tales of the Bodiless* (2011) the question ‘what can a body do?’ is problematized rather through the absence of the body—or what one assumes by the term ‘body’—replacing it with an imagined, invented body without body, that can only appear as sensation through another physical body.<sup>16</sup> The piece presents a world without human bodies, in order to speculate about the “motivations and implications that bodilessness could have for all-too-human concerns, for the care of the body and the self, sexual desire and reproduction, evolution and species companionship.<sup>17</sup>” Improvising on the theme ‘not having a body,’ Salamon and her collaborators come up with four scenarios—or “fantasy worlds” as they refer to them—one of which is Substitution: a world “in which sexual differences are replaced by the difference between the bodiless, and those who still have bodies, who are ‘bodiful.’”<sup>18</sup>

In substitution, descending from the trade that is no longer prevalent prostitution,

the bodiless are agents of desire; their desire consists of longing for the body they lost. It drives the bodiless to seek vicariously the physical pleasure in the sensations they aren’t capable of—since they no longer have bodies—in those who can live out this pleasure immediately in their own bodies. The substitutes are the only beings who can still enjoy their bodies. They substitute for the bodiless, by doing and acting sensorial pleasure on their behalf. The very act is a kind of textual fucking, done without any physical contact, because physical contact, like touch, is, of course, impossible between a body and a non-body.<sup>19</sup>

Through the ‘bodiful’ the body is presented as something to enjoy, and therefore as an advantage. Whereas traditionally, a substitute would be considered inferior, here the ‘bodiful’ is superior to the ‘bodiless’ by the mere fact of having a body. A fact that further complicates the question regarding the ontological status of having vs being a body. “Do you know who I am? . . . My work is about giving pleasure . . . You know why you are here? I have what you don’t have . . . I’m your substitute,” says the bodiful to the bodiless in a one-sided conversation, since not having a body entails also not having a voice. If we think about having a voice metaphorically, as the ability to have a say, to make a difference, to create change, the body here seems to enable one another kind of enjoyment, the ability to enjoy having agency.

<sup>16</sup> Fundació Antoni Tàpies - Barcelona: Retrospective, Xavier Le Roy. February 24 – April 22, 2012. Published on March 3, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=sogsBWpuRYE>

<sup>17</sup> Bojana Cvejic, Cédric Dambrain, Eszter Salamon, and Terre Thaemlitz, *Tales of the Bodiless* (Botschaft Gbr, 2011) p. 41.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid, p. 43.

According to Nancy, the ‘body of pleasure (and pain)’ “is a body freed from its perceptive and operative agendas. It no longer gives itself over to seeing or feeling in general according to the usual modalities of its functional, active, relational life.”<sup>20</sup> And indeed, in the world of Substitution, as the bodiful tells the bodiless, “It doesn’t matter if you were a man or a woman – or if I am a man or a woman”<sup>21</sup>. . . “soon this world will be nothing but pleasure”.<sup>22</sup>

And furthermore:

I’m two people  
and the two people are making  
love to each other.  
Our sexuality isn’t human.<sup>23</sup>

And why isn’t it human? Is it because it is not normal, “natural,” “proper”? And what is exactly the norm, or the natural and the proper? Not having a body means not having to be visually confronted with questions of sexual and racial differences. Yet if we think of the body as a ‘body of pleasure (or pain)’ we can think with and beyond these differences, since, as Nancy writes, “there is no longer an ‘other’ in the ordinary sense, although there is no sameness or fusion either.”<sup>24</sup>

The body, or even the lack thereof, turns out to be the arena and the surface on top of which notions of identity and selfhood are underplayed. Yet who are the ‘I’ and the ‘You’ that the above dialogue refers to? And what does language mean when its referent is empty? Without a body to materialize in, ‘I’ and ‘You’ can be any-body, and no-body, an empty name: an indexical in language that has no referent. Nevertheless, as our bodily needs many times show us, it is only to a certain extent that we can tame bodies, or tell stories about them to ourselves and others. Bodies are similar in that they revolt through their materiality and through their sensations, and perhaps this is where ‘the body’s’ freedom lies to reinvent itself, as Lep-ecky envisions. A reinvention as body, that is, as something we have yet to understand, that we perhaps never fully will, as something undetermined, becoming, giving a show, appearing as a riddle, different and similar at the same time. The body reinvented as what it is, as the ultimate uncanny, as withholding secrets, as both familiar and strange, making us repeat the question “What’s this *this*, who is the body?”<sup>25</sup>

How, then, can we create a reality where one can “quite simply . . . be a man among men,” as Fanon wishes?<sup>26</sup> How can we allow ourselves

<sup>20</sup> Jean-Luc Nancy with Adèle Van Reeth. *Coming* (Fordham University Press, 2016) p. 91.

<sup>21</sup> Cvejic, Dambrain, Salamon, and Thaemlitz, p. 30.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>24</sup> Nancy, p. 91.

<sup>25</sup> Nancy, *Corpus*, p. 5.

<sup>26</sup> Fanon, p. 92.

to be, in Nietzsche's words, 'as-yet-undetermined animals,' 'the animal that is still not fixated' (*das noch nicht festgestellte Tier*)?<sup>27</sup> How can we cultivate a recognition from another order? Race and gender are linguistic constructs that categorize and haunt the body, for the purpose of making it identifiable and legible, and therefore controlled and normalized. The layers of meaning that we give bodies exceed the fact of blackness, of queerness, or anything else we might refer to in order to define bodies. A body that is not organized would be a body that eludes definition, that resists determination. How, then, can we stop telling stories about others and ourselves and allow bodies not to be legible?

## References

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.

CVEJIC, Bojana, and Cédric Dambrain, Eszter Salamon, Terre Thaemlitz. *Tales of the Bodiless*. Botschaft Gbr, 2011.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks* (Grove Press, 2008).

LE ROY, Xavier. *Self Unfinished* (1998)

FUNDACIÓN Antoni Tàpies - Barcelona: *Retrospective*, Xavier Le Roy. February 24 – April 22, 2012. Published on March 3, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=sogsBWpuRYE>.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. New York and London: Routledge, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "The Intertwining – The Chiasm," *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press, 1968.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Fordham University Press, 2008.

NANCY, Jean-Luc with Adèle Van Reeth. *Coming*. Fordham University Press, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Beyond Good and Evil*. Cambridge University Press, 2002.

*OED ONLINE*. "body, n." Oxford University Press, March 2018. Accessed 29 April 2018. [www.oed.com/view/Entry/20934](http://www.oed.com/view/Entry/20934).

SALAMON, Eszter. *Tales of the Bodiless*, 2011.

<sup>27</sup> Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil* (Cambridge University Press, 2002) §62.

## Painel 4 // Panel 4 // Panel 4

Alteridades do/no corpo // Alteridades de/en el cuerpo // Alterities of/in the body

### Choreographies of disencounter: friendship and exile // Coreografias do desencontro: amizade e exílio

*Lua Girino e/y/and Joanna Evans*

#### Abstract

Choreographies of Disencounter is a performative talk that traces the disencounters of collaboration, friendship and exile. Through intimate ethnographies, choreopolitical engagement and scholarly fabulation we take a leap, unhinging exile from national narratives and allowing ourselves to describe our own friendship as exilic. Across erratic encounters and interpersonal surfaces, we elaborate on quotidian qualities of motion - wherein the politics of exile can be a gesture as small as moving outwards, or looking elsewhere.

**Keywords:** collaboration, exile, friendship, encounter, porosity

#### Resumo

Coreografias do desencontro é uma fala performativa que traça os desencontros entre colaboração, amizade e exílio. Através de etnografia íntimas, fabulação acadêmica e de um engajamento coreopolítico, damos um salto: desmembramos o exílio de grandes narrativas nacionais e nos permitimos descrever nossa própria amizade como “exílica”. Dentre superfícies interpessoais e encontros erráticos, o texto é elaborado sobre qualidades cotidianas do movimento - onde política é acessada por de gestos tão pequenos quanto um movimento de saída ou um olhar atento para outro lugar.

**Palavras-chave:** colaboração, exílio, amizade, encontro, porosidade



*Registro fotográfico dxs autorxs*



*Registro fotográfico dxs autorxs*



*Registro fotográfico dxs autorxs*

# 1 . KI-KOO-EEE

**[Noun: the friendship between people from hot places who meet in a cold one]**

*[One reads as the other sings]*

Last winter we were walking through the city. Lua was singing; Jo was half-listening. She didn't ask what the words of the song meant, because they already were what they meant. A word that sounded something like ki-koo-ee jumped out at her, and she began to play with it: ki-koo-ee-ki-koo-ee. "KI-koo-eee" Lua corrected, "KI-koo-eee" she said. And Lua translated: "I was walking alone on the beach at night, looking at the comets and the stars, thinking many things, questions like 'what is this life?', and then a voice commanded 'tomorrow you will go to a dance workshop in France, but afterwards you will come back.'" "Ki-koo-ee means all of that?" Jo said. "No, that's the whole song," Lua replied. "Wouldn't that be funny though? Wouldn't it be funny if one word meant all of that? Like if there was this dictionary where all the words had these really long and singular meanings?" It was not really funny, and Lua laughed only a very little, before going back to singing. As they parted, Lua said, "So now I'll tell you what ki-koo-ee means. It's a name, a veeeeery common name." "Like a name for one person, or for —

*Eu andava certa  
noite*

*Dia 13 sexta*

*Triste, sozinho, des-  
confiado, perdido,  
cabreiro, besta*

*Resolvi sair por aí  
chutando pedras  
Contando estrelas,  
cometas*

*Por dentro mil pensa-  
mentos*

*Perguntas do tipo*

*Que vida é essa? Que  
vida é essa?*

*Que vida é essa? Que  
vida é essa?*

*Uma voz dentro da  
noite respondeu-me  
como assombração  
Isso é tudo que te  
resta!*

*Isso é tudo que te  
resta!*

*Eu disse até amanhã  
Tenho muitos compromissos  
De madrugada vou pra Nice  
vou pra França  
Fazer um curso de dança*

*A voz decretou-me  
Você vai mas você volta!  
Você vai, zuuum, mas você volta!  
Você vai dançar, mas você volta aqui!*

*Um disco voador de mim se aproximou  
E de dentro dele uma voz aconselhou-me:  
Sabe o que você faz?  
Pergunta pra essa outra voz  
que parece assombração, o seguinte:*

*E o quico? E o quico?  
E o quico? E o quico?  
E o quico tenho com isso?  
E o quico tenho com isso, meu?<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Lyrics to “E o quico?”, by Itamar Assumpção.

– E o quico, it's like, "*e o que qu'eu tenho com isso?*"

it's like, "*what have I got to do with that? So what?*"

you know?

*"How does that affect me?"*

It's short for the whole sentence:

*"e o que que eu/que qu'eu/que coeu/quico tenho com isso?"*

I guess it can be a nickname, but it ain't even a common one.

"Ki-koo-eee" was the first piece of writing produced by our friendship, a few months after we met in New York in 2016, Lua having moved there from Brazil, and Jo from South Africa. The impulse to write came from some quality of our being together; a dance of seemingly endless misunderstandings, misconceptions and mistranslations. A dance that had everything and nothing to do with us having come from "elsewhere." Tightly coiled within our connection – like a spring in the moment before release – were these geographic movements, our lines of flight, from Brazil and South Africa to the United States.

Both of us come from countries saturated in historical narratives of exile. In Brazil, exile is intimately tied with the recent trauma of the military dictatorship (1964-1985); a picture of foreign harbor in face of the hunt of otherness. The current wave of raging fascism and conservative outrage in Brazil opens up this scabbing scar, and the disappearance, execution and exile of dissidence becomes more than ever a concern. Growing up in post-Apartheid South Africa, exile was a place that people came back from, as generations of exiled artists and activists began returning in the late 80's and early 90's, many to become the political elite of the new democracy. As the "new South Africa" grew, it found itself to have become now a place of exile, as many sought shelter there from the political upheavals and economic precarity of neighbouring states. A strange dissonance has emerged between the historical importance of exilic harbour to the anti-Apartheid struggle, and the distressing levels of governmental inertia and xenophobic violence with which contemporary refugees and immigrants are met in South Africa.

Though exile has featured strongly in our national imaginaries, following our own departures from our countries of birth, we found in our friendship an epistemology of exile that is unhinged from macropolitical discourse, or movements between national borders. Exile became less about a flight from The State, than about a state of *flight*. The exilic became, for us, a form of motion and friendship in and of itself; dancing across a multiplicity of scales – across conversations, missed steps, familiar objects, and grammatical leaps, finding itself, now, in the fact of our presence here. Exilic movement is a cartography of the space between; but this map has

no concern for scale. Exile could be as small as the gesture of looking elsewhere. It is the flight from that which will kill or imprison if we remain, but death might come in tiny increments – a deflation of possibility, a deadening misrecognition.

Exile is a flight from danger, and therefore it is a flight of preservation. But, this flight of preservation may also destroy. It may be unlivable or become unlivable. Even birds must find a place to rest. But a place of rest is not a home; it will never become a territory. There is no defense – nothing to defend – only further flight.

Exilic friendship is about the space we create, and the space we become, through displacement.

## 2. POROSITY

*[Undressing, exchanging outfits]*

A lot of our conversations in New York go like this...

	in those big green canisters	
and the gas doesn't come in pipes you gotta buy it	ours are silver, some- times blue the gas guy comes in a truck	the trees here are so straight they just go up a deleuzian nightmare
or something in brazil they're more twisted? like their roots	we call them jojo tanks	with little glasses to share you drink it fast because it's hot
caixa d'água a water box yeah	and the beers we take quarts, big ones us too – a whole liter <i>litrão</i>	

There is a pleasure in the rain tanks, the large beers, the tree trunks and gas tanks. There is pleasure in the leap of saying “same, ours too.” But there is equal pleasure in the specificity of a blue, or silver, or green gas canister. What's important is not that our objects are the same, but that they are *here*. As we're walking down a Brooklyn street, the space begins to proliferate; filling with these supposedly irrelevant objects from places that

are supposedly elsewhere. And as the street fills it does not become full, but rather, porous. A porous space is many spaces at once; it is limitless. Through porousness allegedly distinct entities are in the same space at the same time. Porousness is how we walk through walls, and how walls swap bricks without anyone noticing.

Our first winter we fuck up. We go to a department store together and buy the same winter coat. It's the cheapest and the warmest, and we argue over who found it first. Its a fuck up because it messes with the porosity. The matching doesn't *feel* good - it feels incriminating. There's something off and uncanny in it, pacing down the street in our matching coats. It's a snag in the porosity, which was doing just fine without the coats to mark us. This was never about sameness.

Deleuze talks about friendship as not being a question of having similarities or interests in common, but one of perception: being able to perceive a certain charm in the other.<sup>2</sup> Giorgio Agamben speaks of a perception that happens at such close proximity that it is not possible to fully perceive and recognize the friend's otherness.<sup>3</sup> Friends can be so close that it is impossible to discern the body of the other. At this proximity, there are no fixed entities: eyes grow squint, features blur, pores gape, things become molecular. When friends are this close, even as they part they walk through each other first.

A language of sameness and difference gets us nowhere in this relation. For a while, in fact, our friendship was troubled by ideas of mimetic twinning, a practice harnessed by Joanna since her early childhood: pairing herself with her sibling, buying shoes that look like her friend's, trinkets with similar animal pendants, and to overflow it, our matching jackets. It took me a while to realize the actual potency of the porosity her actions suggested: much beyond the mimicry of beloved and individualized beings, there was a reaching out to them, a speculation of our making kin, of being a swarm or a pack. It was a blending that dissolved individuation in order to generate together a platform, a surface, a space wherein the dissolution of ourselves did not amount to an amalgamation, but to the porousness of difference. She was never looking for something to capture - assuming separate entities, ready to be weighed and measured... but found in her porous investments the very break between capturing and giving herself in.

Sameness and difference imagines that a particular quality is proper to a particular body, or to a relation; that many things cannot occupy the same space at the same time. Sameness and difference territorializes places to be occupied; and becomes the organizing principle for granting or denying

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles; Parnet, Claire; Pierre-André Boutang; L'Abécédaire de Gilles Deleuze. France, 1996. (TV Series)

<sup>3</sup> Agamben, Giorgio. "What Is a Friend?" In What Is an Apparatus?: And Other Essays. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009. Pp 31-34.

access. Porosity, however, creates space; thereby dissolving the reactionary and xenophobic logics that deny access based on a paranoid illusion of scarcity. Through the porosity of exilic movement, there are no points of connection where access may be granted or denied, only ever-expanding zones of contact.

*practices of expanding contact:*

*listening with eyes closed - walking aimlessly for a long time - lying on rocks - sleeping - forgetting - wrestling - losing the point - getting into detail - staying too long - being tickled to the point of torture - kicking dirt - playing with sound - with a word - ping-pong matches of coupled calibrations - one speaks - the other repeats it - with a difference - reaching for meaning - back and forth - until NOISE takes over - and consensus is forgotten -*

### 3. NOT MY LANGUAGE

There is something about sounds, about how foreign we sound to each other, that permeates as an inability to comprehend ourselves, and reveals how easily noise can take over a conversation. My only way of making sense of Jo's accent, which I half-ignorantly call "British", is to repeat it comically, which sometimes irritates the fuck out of her. It feels particularly strange and hilarious to me because I somehow associate it with an "originality" of the English language, or with ideas of what is proper or sophisticated. On the other hand, my English is uttered with a feeling of non-originality, of emulation.

When linguistic knowledge is deemed unoriginal, *quando o conhecimento linguístico é tido como não-original*, you speak in a spectrum of original unknowability, *você fala em um espectro de desconhecimento original*, of uncertain skill and indeterminate capacity. *de habilidade incerta e capacidade indeterminada*. It also erupts an immanent childhood, *Isso também irrompe a imanência de uma infantilidade*, in which sense is made only through babbling *na qual o sentido é feito apenas através do balbuciar* and its material transformations of the space, *e suas transformações materiais*, always dependent *sempre dependente* on the agency of whoever answers the call. *da agência de quem atender ao chamado*.

This indeterminate knowability can entail illegibility, the reiteration of racialization, being at stake, a necessity of always having to prove yourself as the mouth opens, to your peers, to your customers, to the government; of following instructions promptly, having this "native" responsiveness; it entails proofreading yourself as you speak.

This linguistic indeterminacy, however, also generates eventful intra-linkages and insistent criss-crossings; seeping gestures, phrases and tonalities;

creative interweavings and poetic (mis)translatings. Their impact disturbs the conception of the languages as separate cognitive structures, making them produce something in their dissonance, in their flowing together and against each other, in the missing blanks and the gaps we choose to skip. The languages are not simply changed, but really it is the realization that language is our own. The structures and lexicons collapse as a dam being overflowed: they cannot resist the movements, the muscles, the tongue, the bad memory, the pleasures of the noise, the surreptitiousness of not being understood, the comprehension of incomprehensibility, the preemptive disregard of meaning that speaks otherwise; in noise, at once concealing and shouting out the multitude of its singularity.

Facing the imposition of speech, in exile noise marks the refusals. Being asked for a repetition, for a chance to hear again, a refusal marks the one belonging we can instantiate: that what was said belongs to the moment it was sounded, that the uttering of a word marks the possibility of it having a home, of making itself space. Noise harbors what we shall not displace through repetition.

## 4 . NO PLACE IN PARTICULAR

*[Simultaneous storytelling]*

There was this time that I was **performing**, I think **last year**, with all these dancers, at **this church**. And there was this box there, very tiny, and we were supposed to get in there, so we just got in there, really tight, and it was **completely dark** in there, you **couldn't see anything**, no slit of light, nothing. But you could see these lights, these points dotted **all over the ceiling** of the box and the top of the walls, that looked like **stars**, kind of like we were laying in this infinite space looking at **stars** in this actually very tight, compressed box. And we were trying to imagine consolations, little things that we know, about the stars **back in Brazil, and back in South Africa...**

**Last year** Lua was **performing**, at this church in Greenpoint, for this weird art event. And we found **this box** there, just like a meter square, so we crawled in and squatted on the floor, and inside it was **completely dark** painted with black out light, **couldn't even see your hand in front of your face**. The only light was these little pin pricks of LED bulbs **all over the ceiling**, making this galaxy of **stars**. So obviously we get to talking about the **stars** in **South Africa, and in Brazil**, and we're not even really having a conversation so much as ricocheting details, of like the best places to see the best stars, the most shooting stars we've seen...

When we are in that box, it's not that we miss home. Nor that we remind each other of home. It's not that the box takes us someplace else. Ra-

ther, the box becomes no place in particular. No place in particular is not nowhere. No place in particular is what surrounds every place we suppose we are. It's not quite possible to be *there*, but it is possible for it to be us.

The opposite of no place in particular is an overbearing investment in a particular placeness; one that is predicated on its own totality. A *this* place so insistent that it becomes an impossibility that any other place exists. This is when we feel we are in the U.S. The U.S. is the impossibility of any other place existing. It founds itself on this impossibility. And so, all it takes for us to leave the U.S., is to find ourselves in the potential of an elsewhere: that is, a no place in particular. No place in particular is much larger than any place. It is space. It spreads out. It is not quite a surface, but a surfacing.

## 5. DISENCOUNTER, DEKALB AVE

Walking through Brooklyn one night we veer into a parking lot, start hashing out a game of lines and sounds. Lua's into horizontalism to the extent that it can be near impossible to get them out of bed. They're great at finding surfaces, and great at knowing how to move with them - scrawling, smashing, skating, when to sink in, when to spring off. On any dance floor Lua is moving at least quadruple the pace of the bodies around them, their vibrational frequency erupting a cascade of surfaces into the songs rhythm. Out on that parking lot they are playing with sputtering noises, starting small, growing them, getting silly with a lot of spit. I hurl my arms around their chest, pushing my fists into their diaphragm in a loose imitation of a heimlich maneuver. They shove me off, saying, "No, that's just representation," What do you mean? I ask, "It's just a heimlich," they say, "Ya," I agree, pleased they got it, "So that's just representational they say, I let out a groan of frustration - low and loose - run ahead a little. "That's better," they call after me. This is a frequent friction between us, not least because Lua somehow got the upper hand at slicing the real from the representational. To me it's all real. All material too - singular to this lot, this street, this skittish mood.

## 6. DISENCOUNTER (FLOWER BATTLE)



## 7. FURTHER DISENCOUNTER

In these moments in which we fail to sync, to play if off nicely, we remain with the feeling that something interrupts the encounter; that it slips away, however much contact there is. A feeling that the smallest fissure could submerge all the room we made.

“A vida é a arte do encontro,” goes the samba by Vinicius de Moraes, “Ainda que haja tanto desencontro pela vida.” (“Life is the art of the encounter, even though there is so much disencounter in it.”) The idea of an “art of encountering” reduces the indeterminate potency of the encounter to its poetic or theoretic disposition – the ways it can be organized, or even marketed. The encounter becomes a point on a surface. We try to map it. To give it a place and a time. But all points ever were was an investment in the demise of uncharted territories of improvisational togetherness. Exilic motion, following the samba, cannot help but to exist through disencounter; through the capability of the irrelevant and ephemeral in making someplace possible, through the inexorably uncapturable textures and the undocumentable architecture of the space that makes us.

Exilic motion dissolves the distinction between the encounter, and everything that cuts, blurs and fragments it. This choreography of disencounter cannot be contained in a coordinate, or be reduced to national borders. Like transversal lines, puncturing through spaces, reaching for them inside out, remodeling the ever-expanding surface that we share, we find that the space of contact exceeds any geographical mapping that situates it in bodies, on a land, in a nation, or on a timeline. Space stretches through our contact, and suddenly it seems to be much larger than any territory that supposedly binds it. As in the starry box, it is an infinite space, folded into a very structured and finite place. Uncontainable by here, or there, or even this planet. In an exilic choreography many bodies can occupy the same space at the same time. A body can be in many places at the same time. No body is bound to its mass. There are no original points, no trajectory that can be accurately traced, and no aftermath that avoids burning the paper it is being calculated on. The paper catches on fire before the x and y coordinates can be determined. Or the acceleration. Or the impact during collision.

### Bibliography

AGAMBEN, Giorgio. What Is a Friend? In *What Is an Apparatus?: And Other Essays*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.

BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. In *Illuminations*. New York:

Schocken Books, 1968.

L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Gilles Deleuze e Claire Parnet. Direção de Pierre-André Boutang. França, 1996.

HARNEY, Stefano, and Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

## Painel 5 // Panel 5 // Panel 5

Transgressão, imagem e corpo // Transgresión,  
imagen y cuerpo // Transgression, image and body  
Transgression, image and body

### Composições estéticas de um corpo insubordinado: gênero, política e epistemes da nudez nas artes // Aesthetic compositions of an insubordinate body: gender, politics and episteme of nudity in the arts

*Larissa Ferreira*

#### Resumo

No contexto contemporâneo que retoma o neoconservadorismo em escala local e global, a nudez nas artes é vilipendiada. Eis que uma dança nua rompe com a aspereza de uma pele que já fora muitas vezes violentada. Corpos insubordinados dançam vestindo a graça da nudez. Se o *voyeur* se satisfaz pelo desejo de ver sem ser visto, o corpo da arte sabe que está sendo mirado. Daí que, aquele que olha, sadicamente vigia. E, nesses gestos vigiados, comete um ato de pura perversidade: criminaliza a nudez na arte. Diante do contexto perverso em que a arte tem sido submetida, o presente texto convida a pensar uma poética da insubordinação desde a presença da nudez.

**Palavras-chave:** nudez, corpo, arte, política

#### Abstract

The contemporary context takes up the neoconservatism on a local and global scale, where nudity in the arts is vilified. Therefore, a naked dance breaks with the harshness of a skin that has often been violated. Insubordinate bodies dance wearing the grace of nudity. If the voyeur is satisfied by the desire to see unseen, the art body knows that it is being watched. Hence, he who looks, sadistically watches. And these gestures watched, commits an act of sheer perversity: criminalizes nudity in art. Faced with the perverse context whose art has been submitted, the present text invites us to think about poetics of insubordination from the presence of nudity.

**Keywords:** nudity, body, art, politics

No ano de 1869, Jean Baptiste Carpeaux apresenta a sua escultura *Le génie de la danse (O gênio da dança)*, encomendada por Charles Garnier para a fachada da Ópera de Paris. Nesse monumento público, um homem semi-nú<sup>1</sup> segura um pandeiro, enquanto quatro mulheres nuas dançam a sua volta. A escultura sofreu severas críticas do público, que manchou a obra jogando tinta. Depois da obra ter sido manchada, foi recolhida da fachada da Ópera.

Em 2017, Wagner Schwartz apresenta a obra *La Bête*, inspirada em uma das esculturas da série *Bichos* (1960) de Lygia Clark. Assim como a escultura, que permite o manuseio e relação com o fruidor a partir das dobradiças, na performance de Schwartz o público é convidado a participar, articulando as diferentes partes do seu corpo nu. Circula alguns registros da obra participativa, dentre os quais a imagem de uma criança, acompanhada por sua mãe, tocando o tornozelo do artista. A obra foi censurada, o artista foi acusado<sup>2</sup> de pedofilia.

O que *O gênio* da dança e *La Bête* tem em comum? Nudez e censura. E a dança é um ponto de encontro, uma vez que Schwartz é também dançarino. A dança que articula corpo e movimento como campo de relações com o mundo em que vive. Funda um saber-corpo que atravessa um campo de sensação, imerso por questões éticas da própria corporalidade política. Um corpo-escultura que se inspira na dança, nu em pedra. Um corpo-carne, que se inspira numa escultura, nu em pele.

Estas duas obras se encontram na reflexão sobre a nudez nas artes. Embora considere a sua distância temporal, é justamente esse intervalo, de aproximadamente um século e meio, que me instigou a colocá-las frente a frente. Não se trata de uma escolha meramente matemática, os indícios do século XIX dão algumas pistas para entender o neoconservadorismo do século XXI. Início a escrita estupefata, ao constatar ser possível relacionar tais séculos quando o assunto central é a nudez.

<sup>1</sup> Um pequeno pano cobre desajustadamente o seu falo

<sup>2</sup> A acusação de pedofilia foi protagonizada pelo Movimento Brasil Livre - MBL.

Na primeira parte do escrito<sup>3</sup>, relaciono *La Bête* com algumas obras históricas do século XIX, instigada pela ideia de refletir sobre algumas questões de corpo. Lanço o olhar sobre obras de pintura e escultura que se compõem pela imagem do corpo nu. Nessa relação que estabeleço, sobretudo entre a nudez no século XIX e XXI, confronto algumas noções de corpo, a saber: corpo ordinário, corpo etéreo, corpo inalcançável. Na segunda parte do texto, apresento algumas obras contemporâneas que se compõem da nudez do corpo presente, sobretudo em obras de performance e dança. Para a discussão de tais obras, avizinho-me aos textos *Nudez* de Giorgio Agambem (2009) e *Fetichismos Visuais* de Massimo Canevacci (2008). A aproximação com os dois autores contribui a pensar no modo como sadismo e fetichismo estão na base dos últimos atentados neoconservadores à arte. Na terceira parte, apresento algumas passagens do texto de Jacques Rancière, sobretudo no tocante à questão da imagem intolerável, para pensar a nudez do corpo. Portanto, o texto transita entre temporalidades, suportes e linguagens da arte e do pensamento crítico, com o intuito de refletir sobre a nudez nas artes.

## 1. Corpo, história e ruptura: linhas de fuga

Ao que dá a ver, escolher a nudez para tratar de história e ruptura é muito pertinente:

A nudez, distinta dos trajes íntimos, é convenientemente para a pintura histórica e as vestes são adequadas para os retratos (...) Considere os retratos de Joubert (Montpellier, Museu Fabre): as carnes excessivas pressionam as vestes; a véstia e o colete apertam os botões; as coxas grossas preenchem totalmente as calças cujas dobras parecem formar um avental em torno da braguilha. Tudo isso sugere um peso, uma consistência, atributos de um corpo verdadeiramente submetido às condições ordinárias da vida (ZERNER, 2012, p. 108).

Nesse trecho, fica evidente: a nudez é linha de fuga ao ordinário. Considerando que essa escrita se instiga pela necessidade de refletir criticamente sobre a onda neoconservadora direcionada às artes, uma primeira questão se desenha aqui: O “crime” da nudez é não ser ordinária? Talvez, por querer ser corpo livre, que renuncia não somente ao peso das vestes, mas à moralidade que se costura em cada algodão preso a uma pele escondida. As leis da vida ordinária descolam-se com as vestes: “os corpos da pintura histórica são corpos transfigurados, não submetidos às proibições da vida ordinária” (ZERNER, 2012, p.109). Em certo sentido, não se submeter às proibições da vida ordinária faz relação com uma ideia de atem-

<sup>3</sup> Vale ressaltar que o presente escrito é fruto da minha participação na mesa de debate “Corpo, nudez e política: a dança e suas intersecções ético-estéticas”, durante o Movimento Internacional de Dança (Brasília, 2018). O tema moveu muitas questões e continuei a incursão na nudez. Junto à coreógrafa Luciana Lara e o filósofo Paulo Petronilho, compusemos a mesa. A atividade formativa foi coordenada pelo coreógrafo Edson Beserra.

poralidade. Os corpos nus, imortalizados nas pinturas históricas, habitam certa atemporalidade que não foi conferida ao corpo real de W. Schwartz.

Como já dito, *La Bête* é uma obra inspirada na série *Bichos* da artista brasileira Lygia Clark. Uma série histórica e atemporal, não somente por instigar composições como as de W. Schwartz, mas, pelo fato de ser uma das produções mais importantes dos primórdios da arte brasileira contemporânea. Contudo, o performer não foi tomado como um corpo blindado por atravessar e compor sua obra com referências históricas, foi visto simplesmente como um corpo ordinário. Diante desse aspecto, dá a ver outra questão: quem são as pessoas que conhecem a obra da Lygia Clark? Poderia até mesmo reformular a questão de modo mais simples: Quem frui arte? Diante das acusações ao artista e à obra, fica evidente que desconhecem a obra da artista. O performer ali estava; um corpo nu ordinário no espaço extra cotidiano do museu. Tiraram não apenas o peso das suas vestes, mas o peso histórico, no sentido mesmo de um corpo paradoxalmente autorizado e desautorizado pelo seu tempo. Um peso histórico que logo foi devolvido, visto que na memória da arte brasileira, a figura de Wagner permanece como um artista brutalmente criminalizado em pleno século XXI. O próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>4</sup> foi esvaziado do seu peso histórico. Despreziado, tido apenas como ordinário. Vilipendiaram a arte e seus espaços. Uma operação ilógica de esvaziamento dos sentidos da obra e dos espaços de arte, que só se explica como uma ação neoconservadora muito bem pensada e planejada. Assim como foi com a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural (Porto Alegre, 2017), brutalmente fechada e cancelada. Comparto um depoimento do curador Gaudêncio Fidelis: “A *Queermuseu* catalisou o pior de setores ultrarreacionários de algumas lideranças políticas do país e grupos de interesses obscuro” (2018, p.28). Portanto, a gravidade do acontecido leva a crer que se trata não somente de neoconservadorismo, mas sim de atos que tentam criminalizar a arte.

Embora a questão da operação de desqualificação dos espaços de arte, incluindo os museus, seja um assunto importante a ser desdobrado, não aprofundarei a questão. Apenas lembrarei o episódio do incêndio do Museu Nacional da UFRJ, em 2 de setembro de 2018. Assim como a extinção do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM pelo governo Temer, que com a Medida Provisória 850 criou a Agência Brasileira de Museus – ABRAM. As motivações para o descaso e criminalização das artes são de vera política, basta recordar o modo como os artistas, intelectuais e trabalhadores da cultura agenciaram uma expressiva resistência ao golpe de 2016 com as ocupações da Funarte em todo o Brasil. A arte resiste, e esse escrito compõe-se como posicionamento manifestado contra as

<sup>4</sup> A performance foi apresentada em 26 de Setembro de 2017, compondo a exposição 35o Panorama de Arte Brasileira, com curadoria de Luiz Camilo Osório.

ações de controle e violência, que insistem na criminalização das artes. Luzia<sup>5</sup> em chamas. Sigamos mirando a nudez.

Há um senso comum que relaciona a nudez à ruptura com a concepção tradicional de corpo. É uma tomada superficial e pouco crítica, uma vez que há modos de nudez que apresentam-se como um padrão que estabelece o corpo normativo. Um corpo normativo que se liga não somente às questões de gênero, mas também às formas do corpo. Nessa construção normativa, o homem perfeitamente belo e viril, por exemplo, é um modelo bem aceito de nudez nas artes, inclusive muito presente nas esculturas gregas. Zerner (2012, p.106) faz um minucioso estudo sobre o corpo na pintura e aponta dois tipos de beleza do corpo masculino, evidenciado nos escritos do historiador de arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768); a beleza severa e a beleza graciosa. O primeiro, um corpo vigoroso e masculinizado, mais maduro. O segundo ligado ao corpo gracioso e jovem, que tem Apolo como modelo. Ambos corpos se constituem por um padrão grego de perfeição física e não desafiam as concepções tradicionais de corpo. Contudo, o modelo mais aceitável de nudez nas artes é o corpo da mulher.

A nudez feminina é tema central da pintura do século XIX, no que Zerner nomina como “batalhas de nus” (2012, p.128), elegendo alguns artistas cujas obras alavancaram suas carreiras a partir da pintura do nu feminino. Destacaria o artista Édouard Manet (1832 – 1883) e a obra *Olympia* (1863), que provocara rejeições por não se basear no modelo de Vênus que deveria ser pintado: “Esta visão da mulher inacessível, emblemática de desejo, foi adaptada e codificada no interior da academia” (idem). A Vênus inalcançável está, por exemplo, na obra *O nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel (1823 – 1889). Enquanto essa última Vênus apresentava-se etérea, flutuando sobre as ondas, com anjos contornando o seu corpo, Manet, por sua vez, apresentava uma mulher não etérea, deitada numa cama qualquer, compondo a materialidade de uma mulher real. Tomando como reflexão as Vênus citadas, gostaria de abordar um segundo aspecto: o olhar. Em *Olympia*, a mulher encara aquele que a vê. A *Vênus* de Cabanel não mira o fruidor. Em *Olympia*, a composição do corpo real e acessível, está no olhar. A etereidade se revela no olhar que não mira o fruidor, por ser um corpo à parte da realidade. Um corpo inalcançável. No que tange à perspectiva da mulher, são histórias que se repetem<sup>6</sup>, de construções simbólicas que colaboram a construir uma normatização de gênero.

<sup>5</sup> Partes do crânio de Luzia, fóssil humano mais antigo encontrado na América, foram encontrados em meio aos escombros do Museu Nacional.

<sup>6</sup> Ao traçar uma breve relação da história da pintura e da dança, é interessante notar que o nu tolerável na história da arte e da pintura apresenta-se como uma construção da imagem de corpo inacessível, que é base para a construção da imagem da mulher na dança de corte. Embora a dança de corte, que originou o balé clássico, não tenha a presença da nudez, constrói a imagem de uma mulher idealizada. Uma mulher frágil, cuja corporalidade compõe-se de temáticas de idealização do amor romântico, da princesa à espera do príncipe. A pureza etérea da mulher, presente inclusive nos figurinos do balé romântico, de cor branca e paletas claras.

Ainda sobre a nudez da mulher e o contexto histórico, vale examinar a obra *A Liberdade guiando o povo* (1831) de Eugène Delacroix (1798-1863), a mulher não se apresenta como Vênus, mas como símbolo da nação. Tal construção, do feminino enquanto nação, se faz muito comum na pintura francesa. Embora nessa pintura a mulher representada não esteja completamente nua, está presente a construção do inalcançável e etéreo, a imagem da própria nação que não se deixa alcançar pelo inimigo, uma utopia etérea da liberdade que escapa à derrota.

A partir dessas três pinturas do século XIX, o etéreo e o inalcançável afirmam-se como componentes de uma nudez aceita. Embora seja uma análise voltada para a presença da nudez da mulher, é passível de relação. Ao retomar a obra *La Bête*, há uma nudez descolada da ideia de etéreo e inalcançável, sobretudo por ser uma obra relacional, mas também por ser uma nudez masculina. Essa tensão evidencia haver uma permissão do nu, desde que não toque ou se relacione. *La Bête* apresenta um corpo-obra que está ali para ser tocado. A sur-preensão<sup>7</sup> (STIEGLER, 2007) seria o toque, e não a nudez? Como visto, a aceitação da nudez pode ligar-se ao nu inalcançável. Portanto, uma nudez autorizada desde que não relacional, desde que etérea. A questão parece ser da dimensão do relacional. Nudez, desde que afirme a permanência do intocavelmente etéreo. Nudez, desde que o corpo não olhe. Sem toque e sem olhar, uma nudez autorizada desde que não afete e nem seja afetada. Uma espécie de construção da pureza da nudez. O *voyeur* que enxerga o observado como puro. Uma pureza atestada pelo olhar que desvia e não mira o voyeur, esse que pensa não ser visto e pratica secretamente uma vigília deleitante.

## 2. Apontamentos sobre nudez, sadismo e fetichismo na contemporaneidade

Dando um salto para a contemporaneidade e elegendo a nudez como um modo de fundar corpo, apresento duas obras de dança, criadas por coreógrafas e performers brasileiras: *Imagem* (2002) de Marcela Levi (RJ, Brasil), que propõe pensar um corpo não capturável, isto é, em constante reorganização – a obra foi pensada como um jogo em que a ação consiste em entrar e sair de duas peças de roupa<sup>8</sup>) – e *Bondages* (2017) de Marta Soares, em que a artista se auto amarra em poses e pedaços de pele que criam novas imagens – a obra se dá em silêncio, iluminada apenas por um jogo de luz: “Há uma questão de submeter o corpo a transformações geométricas, transformando-o em matéria plástica” (fragmentos da sinopse da obra). Estas obras, de forma evidente, trazem a questão da plasticidade do corpo. Uma plasticidade que dá a ver uma pura visibilidade e presença da nudez, do corpo nu:

<sup>7</sup> Toda espera estética deve gerar o inesperado. Mas, para que esse inesperado aconteça, é preciso uma boa espera, que será surpresa: a experiência artística do sensível é a sur-preensão mais do que a com-preensão (STIEGLER, p. 49, 2007).

<sup>8</sup> Estas informações constam na sinopse da obra.

Por trás da pressuposta veste de graça não há nada, e exatamente esse não ter nada por trás de si, sendo pura visibilidade e presença, é a nudez. E ver um corpo nu significa perceber a sua pura cognoscibilidade para além de qualquer segredo (AGAMBEN, 2015, p.118).

Para Agamben, a nudez está ligada à “graça”, cuja definição foi emprestada de uma passagem da narrativa de Gêneses, em que Adão e Eva percebem pela primeira vez estarem nus<sup>9</sup>. Sobre a veste da graça: “O corpo mais gracioso é o corpo nu cujos atos circundam com uma veste invisível, escondendo completamente a sua carne, embora esteja totalmente exposta aos olhos dos expectadores” (Idem, 2015, p112).

Diante da plasticidade apresentada nas obras de Soares, Levi e Schwartz, aquele que vê algum segredo na pura visibilidade da nudez, parece guiar-se por uma operação sádica que visa atribuir outros sentidos ao que se apresenta. Na concepção de Agamben, o sádico é aquele que pratica a negação da graça e constrói uma obscenidade irreal. Nesse contexto, o sádico é aquele que nega a nudez nas artes. Portanto, o sadismo parece estar presente, quando o sujeito aponta a arte e grita: desgraçado!: “O obsceno é um modo de ser-para-o-outro que pertence ao gênero do desgraçado (*disgracieux*)” (Idem, 2015, p.112). O gênero *disgracieux* foi atribuído somente à obra *La Bête*, embora as três obras apresentem a nudez como pura cognoscibilidade para além de qualquer segredo, para usar os termos de Agamben. Sobre a montagem de um *disgracieux*, parece ser operada pela posição do sádico que julga o outro como obsceno<sup>10</sup>. Tal operação, plena de sadismo, guia-se por uma espécie de perversão em desmontar o corpo de graça e liberdade: “É contra essa veste de graça que está dirigida a estratégia do sádico. A encarnação que ele quer realizar é o ‘obsceno’. Mas este não é outra coisa senão a ausência da graça” (Idem, 2015, p.112).

A operação do sádico, que criminaliza a nudez, é tentar enxergar a miragem de qualquer coisa que não seja a graça. Entretanto, só há corpo e pura visibilidade da nudez. Corpo que se relaciona, em sua materialidade e plasticidade, como nas obras apresentadas. Talvez o sádico imagine que haja um segredo na relação entre artista e fruidor. Como aconteceu com *La Bête*, apontado como obsceno em sua relação com o público. Surge novamente a questão do etéreo e inalcançável. Como se a suposta autorização da nudez estivesse subjugada à intensidade da expressividade etérea do corpo.

<sup>9</sup> Trecho de *Nudez* (AGAMBEN, 2015, p.92): Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso (na versão judaica dessa exegese, que encontramos, por exemplo, no *Zohar*, fala-se de uma veste de luz).

<sup>10</sup> O uso do conceito de “obsceno” está associado à intenção de refletir a nudez à luz das ideias de Agamben. Contudo, há obras de arte que se compõem de obscenidade e que são tão plásticas como as citadas nesse escrito. A obscenidade, quando intencional, opera rupturas, tão necessárias no momento a atual.

O que há para ser revelado? O que estes corpos escondem? Parece que não há nada a revelar, o corpo está posto em sua materialidade e graça. Nada velado, pelo menos do ponto de vista obsceno ou sádico. No ato de revelar e desnudar, tampouco esconde ou omite qualquer obscenidade. Não há segredos, apenas um corpo em devir. Agenciamentos da arte que quer fundar um corpo, brincam de criadores, deuses. Já dizia o filósofo, “Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2002).

O sádico busca um segredo, mas não encontra. Como já dito, o que dá a ver é uma pura exposição. Um desnudamento posto. Culpam a nudez e inventam um segredo, bem resumido nessa passagem: “A transfiguração do fetiche em enigma” (CANEVACCI, 2008, P.67). O fetiche do sádico transfigura-se em enigma. A operação de transfigurar o fetiche em enigma, eis o segredo que o sádico aglutina à obra. Um enigma que só quem sabe o segredo é quem tem a culpa. O segredo inexistente talvez seja esse:

Então, olha isto, se fores capaz, olha essa absoluta, imperdoável ausência de segredo? (...) e, no entanto, é justamente esse desencantamento da beleza da nudez, essa sublime e miserável exibição da aparência para além de todo mistério e todo significado, que desativa de algum modo o dispositivo teológico para deixar ver, para além do presságio da graça e das seduções da natureza corrompida, o simples e inaparente corpo humano (AGAMBEN, 2015, p.128).

Uma beleza desencantada, nem Olympia nem Vênus. Apenas o desnudamento das vestes e a pele exibida como materialidade plástica. O peso de um braço e uma perna, suspensa por adultos e infantes afetados pela possibilidade de estar com o outro, ser arte ao tocar o artista.

### 3. O corpo intolerável

Considerando os recentes casos de censura às artes, o que faz a imagem da nudez ser intolerável aos olhos de alguns? Jacques Rancière nos fala sobre a imagem intolerável, ao debruçar-se sobre a arte política. Repetimos aqui a pergunta feita pelo filósofo: “O que torna uma imagem intolerável?”. Muitas são as questões, destaco o intolerável que se dá quando o espectador se sente culpado e é impelido a agir. Ainda que feche os olhos ou desvie o olhar: “Sentir-se culpado de estar lá a nada fazer, olhar aquelas imagens de dor e morte em vez de lutar contra as potências responsáveis por elas. Em suma, deve sentir-se já culpado de olhar a imagem que deve provocar o seu sentimento de culpa” (RANCIÈRE, 2012, p. 83). Nessa passagem, o autor refere-se a algumas imagens que desvelam o capitalismo, tais como a emblemática imagem capturada pelo fotógrafo sul-africano Kevin Carter, cuja fotografia mostra o exato instante em que

um urubu está à espreita de uma criança que definha: “A partir daí parecia impossível conferir a qualquer imagem o poder de mostrar o intolerável e de nos levar a lutar contra ele” (Idem, p.84). A imagem intolerável é, portanto, uma imagem ativa que leva à ação. E ainda, o autor destaca que a indignação do público é um afeto possível desencadeado pela imagem intolerável.

Destacaria, de forma resumida, duas ideias interligadas que acompanham a imagem intolerável: a culpa do espectador e a luta, a ação. Embora Rancière refira-se especificamente à imagem, avizinha-se às questões tratadas aqui desde a ideia do intolerável da nudez. E com o desejo de refletir sobre a nudez e o modo como determinadas obras são tratadas como imagem, e/ou corpo intolerável, vale examinar algumas diferenças no que concerne a estes dois atravessamentos (culpa e luta), uma vez que não chegam a ocorrer no modo como Rancière caracteriza. Em *La Bête*, por exemplo, a culpa não é colocada no espectador, mas sim no artista. Nesse sentido, não é o espectador que sente culpa e age. O espectador culpa o artista, acusa a nudez. Qual a culpa do artista? A culpa do artista é dada pelo espectador que criminalize a arte. Aquele que vê um enigma inexistente, atribui obscenidade à obra e culpa o artista. Considerando a discussão sobre política na arte, gostaria de propor a reescrita da pergunta de Rancière. Ao invés de “O que torna uma imagem intolerável?”, a questão seria: o que torna um “espectador intolerante”? O espectador age, quer punir e censurar a obra nua, se exime da culpa e ataca a arte. Há um olhar intolerante que não se deixa afetar pela imagem intolerável. Um olhar que parece querer negar a existência de uma arte política. Sobre a imagem intolerável: “A ação é apresentada como única resposta ao mal da imagem e à culpa do espectador” (Idem, p.87). Na tentativa de desmontar o plano perverso daquele que censura a arte, eis que surge o sádico.

O espectador criminaliza o artista, aponta e culpa-o como obsceno. Tenta regular o estatuto dos corpos: “Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber que tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (Idem, p.96). Ao ampliar a análise, fatidicamente uma imagem nunca está sozinha, tampouco um corpo. E então, indagaria: qual o dispositivo de visibilidade que regula o corpo nu? E mais, qual o tipo de atenção que esse corpo provoca?

Embora a disposição das linhas reduza a imersão e limite a análise, arriscaria voltar à questão da nudez normativa. E, logo, à visibilidade autorizada das mulheres, preferencialmente etéreas e inalcançáveis. As ações do coletivo Guerrilla Girls são pertinentes para tomar uma visão crítica sobre a presença da nudez das mulheres nos museus. O grupo faz um mapeamento de obras de artistas em museus e denuncia a discrepância entre

a porcentagem de mulheres artistas e mulheres retratadas nuas. No mapeamento feito no Metropolitan Museu (New York, 1985), a porcentagem total de mulheres artistas exposto no museu é de apenas 5%, enquanto o levantamento<sup>11</sup> das obras compostas por nudez de mulheres é de 85%. Para evitar interpretações dúbias, ressalto que a questão levantada não se refere à nudez da mulher, mas, ao modo como normatiza-se a nudez feminina enquanto a nudez do homem é desautorizada. Uma assimetria construída por um olhar sexista.

A nudez intolerável seria a de um homem nu? No cenário neoconservador, como se não bastasse ser homem, o que se vê é também um corpo relacional. Uma linha de fuga ao próprio ordinário da arte, tanto do público quando do artista, que normatiza nudez feminina. Transparece uma questão: a imagem intolerável é a imagem relacional? De outro modo, o corpo intolerável é o corpo relacional? Incitar o toque e não somente o olhar, eis o crime do artista. Parece que a culpa da arte é afetar.

### **Tendências em movimento**

O exercício de pensar uma episteme da nudez, requer aproximar-se de uma crítica à função normativa dos saberes do corpo. Essa função normativa diz respeito não somente ao “como” a nudez é produzida, mas, sobretudo, “quem” a produz. Portanto, a autorização da nudez atrela-se a um sistema de regulação da visibilidade que define os níveis do intolerável da imagem, estabelecendo parâmetros para um corpo tolerável; etéreo e inalcançável. Sem deixar passar as questões de gênero que aí se encontram. Portanto, a não subserviência a esses sistemas de regulação, a partir, por exemplo, do toque como linha de fuga ao etéreo, agencia uma insubordinação da nudez. Um corpo que rompe com a nudez normativa, no simples ato de afetar e ser afetado. A arte fatura, nas rupturas de um corpo movido pelo desejo de ir além do ordinário. Compôr-se como arte. E, uma vez que a ordem do discurso e a função normativa são componentes intrinsecamente interligados na regulação dos sistemas de visibilidade, é justamente esse desajuste que incomoda a episteme normativa da nudez. Um corpo nu insubordinado, que não se submete às leis do ordinário. Do ser e estar no mundo, a nudez mostra-se potente em sua capacidade de afetar. Os corpos insubordinados dançam vestindo a graça da nudez. Sem renunciar à arte, denunciam os neoconservadorismos que insistem em criminalizar corpos poéticos, políticos e artísticos. Uma criminalização operada pela ordem do sádico que nega a graça e falseia uma obscenidade irreal.

<sup>11</sup> O mesmo mapeamento repetiu-se no Museu de Arte de São Paulo (2017) onde, do total de obras, apenas 6% do acervo é composto de mulheres artistas. Entretanto, entre as obras compostas com nudez, 60% exibem nus femininos.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais: Corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais Parque Lage, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Maria Beatriz de Medeiros (organização e tradução). Chapecó: Argos, 2007

ZERNER, Henri. *O olhar dos artistas*. Em História do Corpo, Vol II. Petrópolis: Vozes, 2012.

## Painel 5 // Panel 5 // Panel 5

Transgressão, imagem e corpo // Transgresión, imagen y cuerpo // Transgression, image and body  
Transgression, image and body

### Ensaio sobre o corpo exposto: a experiência perturbadora da nudez // Ensayos sobre el cuerpo expuesto: la experiencia perturbadora de la desnudez

*Mariana Trotta*

#### Resumo

O artigo “Ensaio sobre o corpo exposto: a experiência perturbadora da nudez” discute a metodologia e o processo de criação do espetáculo/ performance Ensaio sobre o corpo exposto (2018), que traz a metalinguagem da videodança para a cena. A performance traz para o corpo exposto, nu, o lugar da realização do discurso, é no corpo exposto que o público desnuda seus preconceitos, seus tabus e sua dificuldade de colocar o corpo na ação. Corpo ativo, ativista, propositor.

**Palavras-chave:** corpo exposto, dança, performance, videodança

#### Resumen

El artículo “Ensayos sobre el cuerpo expuesto: la experiencia de la desnudez” discute la metodología y el proceso de creación del espectáculo / performance “Ensayos sobre el cuerpo expuesto” (2018), que trae el metalenguaje de la videodanza a la escena. La performance trae para el cuerpo expuesto, desnudo, el lugar de la realización del discurso, es en el cuerpo expuesto que el público desnuda sus preconceptos, sus tabúes y su dificultad de colocar el cuerpo en la acción. Cuerpo activo, activista, propositor.

**Palabras claves:** cuerpo expuesto, danza, performance, videodanza

O artigo *Ensaaios sobre o corpo exposto: a experiência perturbadora da nudez* discute a metodologia e o processo de criação do espetáculo/ performance “Ensaaios sobre o corpo exposto”, criado em 2017, pelo Coletivo X, com direção artística de Mariana Trotta, coreógrafa, bailarina, *videomaker*, professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ). O Coletivo X é formado por oito intérpretes/criadores que atuam no espetáculo: Bárbara Saraiva, Camila Reis, Fábio Costta, Filipe Nanttel, Idris Bahia, Marcílio Fernandes, Marianna Alexandre e Ronáblio Lima. Tem composição musical de Rafa Tellez, tocada ao vivo por Rafa Tellez (violino) e Helena Pereira (viola).

*Ensaaios sobre o corpo exposto* foi contemplado em dois importantes editais para a dança e para a arte no Rio de Janeiro, o edital do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (2018) e o edital do Coletivo Feminista Ovárias (2018), além de ter sido convidado a participar do Projeto EntreDanças do SESC Rio (2018). O espetáculo esteve em cartaz no CCO, no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, no SESC Copacabana e no Festival *Art in Process*.

“Ensaaios sobre o corpo exposto” traz para a cena a metalinguagem da videodança. Trata-se de um filme analógico, feito ao vivo, pelos intérpretes e público, que são corpos câmeras, tendo a exposição do corpo e de tudo que a ele se relaciona como uma grande indagação: Quais os limites da exposição de um corpo? “Ensaaios sobre o corpo exposto” coloca em cena, por meio de um jogo estabelecido com o público, todas as etapas de construção da videodança e das funções exercidas na construção do vídeo, em que público e intérpretes exercem o papel de câmeras, *videomakers*, editores e diretores. Dessa forma, a metalinguagem é parte essencial da construção da cena e “desmascara”, no ato da apresentação, a metodologia de criação do espetáculo.

O espetáculo pretende aproveitar o espaço de discussão da liberdade de expressão do artista para mostrar sua arte, sua fala, sua história e tudo o que reverbera quando o assunto é tratar das questões da potencialida-



*Corpos câmeras.* © Anna B. Franco, 2018

de do corpo, que tantas vezes é reprimido, visto como um grande tabu social. O fazer artístico engajado com seu tempo é um grito, é história. Com esse intuito, o Coletivo X tem como inspiração para as suas criações pesquisas de dramaturgia em dança que têm o corpo e as questões de gênero como o centro das discussões, a fim de trazer, pela dança, pela performance e pela videodança, o corpo como o lugar da existência, da realização, do protesto e da visibilidade. O corpo como acontecimento. O corpo como ontologia.

Quando Baruch Spinoza indaga-se “o que pode um corpo?”, o filósofo integra-se a uma linha de pensamento que vê o corpo a partir de uma visão ontológica, que o considera como foco de reflexões e produções filosóficas, como um objeto de estudo que subverte a metafísica.

O corpo sempre foi um problema metafísico no Mundo Ocidental. A metafísica é uma linha de pensamento que assume o que existe como verdadeiro, eterno, atemporal, imutável, sem, no entanto, abranger o fenômeno. As “*ideias perfeitas*” de Platão encontram ressonâncias principalmente nas doutrinas cristãs, onde a verdade plena e pura é alcançada através da valorização da alma e, por consequência, a deterioração do corpo, como meio de chegar próximo à perfeição divina. A metafísica, assim, recalca as demais filosofias que tratam do corpo, do fenômeno e da imanência.

A negatividade do corpo só é colocada em questão no século XIX, principalmente com a propagação das ideias de Darwin. A discussão sobre

a *Teoria da Evolução* põe em xeque a concepção metafísica do corpo, acaba com a ideia de alma imortal, já que admite a descendência animal do ser humano: o animal não tem alma, logo o ser humano também não a possui. O corpo subverte a metafísica mostrando a mutabilidade, o efêmero, a imperfeição, uma vez que o corpo traz as marcas das transformações por ele vividas.

Seguindo uma concepção materialista, proposta por uma corrente filosófica chamada filosofia do *devenir*, filósofos como Deleuze, Guattari, Humberto Maturana, Francisco Varela, Spinoza, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Michel Foucault, Rudolf Von Laban, Ilya Prigogine e muitos outros querem pensar o ser não através de estruturas metafísicas, mas o ser como singular, mutável, imanente, e neste caso o ser estará próximo ao *devenir*.

O corpo transforma-se no ator principal. A partir dessas forças conceituais intensivas que dão primazia ao corpo, o olhar para as práticas corporais se modificou de forma radical. O corpo invade as artes plásticas, como se observa no happening, legitima a dança como arte, é visto como linguagem e conta a História a partir de suas marcas.

O conceito de Corporeidade, proposto por Merleau-Ponty (1999), surge, justamente, para dar *sentido* ao corpo. Tendo apenas o corpo é nele que se busca o sentido existencial. Merleau-Ponty (1999), ao considerar que é preciso “reaprender” a ver o mundo antes de sua apropriação intelectual, afirma que a percepção é que funda nossa ideia de verdade, nosso corpo enquanto corpo cognoscente é iniciação ao mistério do mundo e da razão. Graças ao corpo, espaço, tempo, motricidade, sexualidade, linguagem, visão, emoção, pensamento e liberdade surgem na trama dos acontecimentos temporais e destituem a consciência reflexiva de seu papel constituinte soberano ou do insensato projeto de posse intelectual do mundo. O conhecimento nasce e faz-se sensível em sua corporeidade.

A filosofia assume, assim, a primazia do corpo. Afastar-se da tradição das filosofias da consciência e do empirismo cientificista é buscar, segundo as palavras de Ponty, uma “razão alargada”. Aplicar a filosofia como embasamento para o estudo em dança, especialmente filosofias poéticas como as de Paul Valéry e Merleau-Ponty, enriquece a pesquisa, pela sensibilidade e pela poeticidade. Afinal, o que a razão não consegue alcançar, a poeticidade se encarrega de complementar. Valéry (2005) é categórico nesse sentido: “A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo!”. Então, quanto mais impregnarmos a dança do pensamento poético, mais seremos capazes de nos desvincular da dicotomia razão / emoção, atingindo o fazer artístico capaz de transmitir plenamente a verdade que nos propomos a manifestar.

A descoberta dos precursores da *dança contemporânea*, como François Delsarte, Rudolf von Laban, Emile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan, Mary Wigman, entre outros, foi de grande importância para afirmar o corpo ontológico. Uma das principais concepções desses teóricos e coreógrafos é que todo corpo, com suas anatomias e gestualidades diversas, poderia dançar, poderia ser expressivo fora das convenções e técnicas já formalizadas para a dança. Para eles também a dança se constituía em um sentido ontológico, isto é, a dança doa sentidos intensos à vida.

Em “Ensaio sobre o corpo exposto” o corpo torna-se a única possibilidade. É no corpo e na sua total exposição que se dão os acontecimentos. O corpo é ressemantizado, visto em toda a sua polissemia.



*Corpo polissêmico.* © Osvaldo Rezende, 2018

O tema da exposição, que é, atualmente, o que nos move artisticamente, aproxima-se de nossas experiências e do fazer artístico do Coletivo X e coloca em cena as consequências sociais de expor abertamente o corpo como o centro da narrativa.

*Ensaio sobre o corpo exposto* nasceu do desejo de criar um espetáculo de dança/performance, que tivesse como ponto de partida os limites da

exposição do corpo. O que eu posso mostrar? O que eu quero mostrar? O quanto eu suporto mostrar? E quanto o outro suporta ver? Tendo estas indagações, partimos como referência para a pesquisa, textos e vídeos de pessoas que se expõem virtualmente em redes sociais e aplicativos de relacionamento, pesquisando quais as consequências da exposição, os motivos, considerando principalmente o prazer em expor seu corpo, o seu desejo e a sua liberdade sexual.

No espetáculo, os criadores-intérpretes são incentivados, pelo público, a conhecer e exibir quais são os limites de exposição dos seus próprios corpos, a expressar o seu prazer e seu desconforto diante de uma câmera, que não é real, mas uma câmera/corpo que escolhe o que olhar. A performance pretende inverter os papéis, deixando para o espectador a seguinte pergunta: O que eu suporto ver?

Ao termino da exibição do espetáculo são abertos debates com o público, que participa da cena. Na maioria das falas, o espectador comenta o quanto é perturbadora a experiência da nudez, de se ter um corpo exposto para ser visto e dirigido de perto, com outras pessoas também observando. O público se vê também exposto e desnudado, embora não esteja nu.

Nos confessa Derrida, em “O animal que logo sou” (2002), sua experiência de ser olhado nu por um gato. O incômodo da experiência, que carrega o pudor e a vergonha do autor, o faz refletir sobre o porquê da dificuldade e a razão de o homem ser o único vivente a usar vestimentas. “Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência, contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer”. Ao relatar a sua “experiência perturbadora”, a dificuldade de vencer o incômodo causado pela nudez, Derrida confessa:

É como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. (...) é próprio dos animais, e aquilo que os distingue em última instância do homem, é estarem nus sem saber. Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus. Eles não estariam nus porque eles são nus. (DERRIDA, 2002, pp.15-17).

A experiência perturbadora da nudez em *Ensaio sobre o corpo exposto* é deslocada para quem a vê e não para quem expõe seu corpo. Segue abaixo o depoimento de uma das intérpretes:

*Ensaio sobre o Corpo Exposto* não é sobre estar nu. É estar exposto a um público que analisa, julga, avalia. É estar vulnerável. É estar sem o significado que a roupa já carrega por si só. Desprovido de qualquer outra possível leitura que “figuri-

no” possa trazer. O nu não foi um incômodo pra mim como intérprete. Percebo como uma forma de expansão do corpo sobre o olhar do outro. A simplicidade de uma existência sem adornos. A nudez foi uma necessidade diante da proposta de pesquisa ressaltando a singularidade, vivência e experiência de cada corpo. Minha questão é: por que a nudez ainda causa transtorno? (Bárbara Saraiva, intérprete/criadora, 2018)

Para Derrida (2002), a nudez só se despoja nessa exposição de frente, cara a cara. A performance traz para o corpo exposto, nu, o lugar da realização do discurso, é no corpo exposto que o público desnuda seus preconceitos, seus tabus e sua dificuldade de colocar o corpo na ação.

A frase de Mauss “Os tabus são feitos para serem violados” nos move artisticamente para refletir sobre a nudez e a experiência perturbadora que ela incita em nós e naqueles que a ela estão expostos. Será a nudez uma forma transgressora?

Para Didi-Huberman, em seu livro “A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille” (2015), “a transgressão não é uma recusa, mas uma abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido”. Em “Ensaio sobre o corpo exposto” a transgressão se dá na inversão dos papéis entre intérprete e público. Das ambiguidades entre dirigir o “filme” ou ser dirigido, como nos conta outro intérprete:

Me senti exposto, onde o nome da performance vem bem a calhar. Porém, numa exposição mais protegida do que, por exemplo, sair do banheiro de casa enrolado na toalha. No palco é como se eu fosse colocado num “pedestal”, onde sou intocável. Exposto, frágil e intocável. Ao mesmo tempo que eu estava por baixo, recebendo ordens de um diretor, estava por cima, provocando desconforto suficiente para impedir alguém de se apoderar da minha imagem. (Filipe Nanttel, intérprete/criador, 2018)

O corpo ontológico também é afirmado na composição musical de “Ensaio sobre o corpo exposto”, criada especialmente para o espetáculo, pelo músico Rafa Tellez. O compositor criou a obra para violino e viola, uma vez que estes instrumentos de cordas são os que mais se assemelham com a voz humana. A música é tocada ao vivo no espetáculo durante a “gravação” das cenas. A junção dos dois instrumentos, de acordo com o compositor, reafirma o humano, a exteriorização das fragilidades, o ser exposto. Nas palavras do compositor:

Sobre a escolha dos instrumentos posso dizer que ambos são lugares de representatividade do ato. O violino, conhecido por seu sentimentalismo e também por sua força sonora,

revela as emoções humanas. A viola, por sua vez, propõe a representação da matéria, da humanidade, por ser similar à voz humana, e por sua sonoridade rústica e sóbria. Os instrumentos juntos falam do corpo, o corpo exposto em toda a sua fragilidade e potência.

As músicas foram compostas em uma observação atenciosa, por parte do compositor, dos relatos das sensações dos intérpretes durante o ato de criação. Isso faz das composições algo peculiar. Com uma estrutura musical moderna, atonal e experimental, o compositor buscou sonorizar as sensações, motivações e emoções que atravessam e afetam cada intérprete na criação de suas performances. Uma vez que o corpo dos músicos, Rafa Tellez (violino) e Helena Pereira (viola), também estão na cena, tocando em ato, o corpo ontológico é mais uma vez reforçado no corpo de quem dá vida à música, que a interpreta humanamente.

Além da música composta para o espetáculo, foi utilizada, na cena final, a música do cantor e compositor Caio Prado, a canção “Não recomendado”. A música serviu de inspiração, foi mote para os nossos laboratórios de criação e nos auxiliou muito no processo criativo, já que dialoga com nossas questões. Caio Prado foi convidado por nós para cantar ao vivo no espetáculo e pudemos contar com a sua presença engajada na temporada do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, de 08 a 10 de junho de 2018.



Com a participação de Caio Prado. © Osvaldo Rezende, 2018

Os efeitos estéticos do discurso do espetáculo “Ensaio sobre o corpo exposto” manifestam-se sob a forma de um texto sincrético, ou seja, no plano de expressão, diferentes canais sensoriais são convocados à leitura

do texto da dança, a partir da convocação dos diversos elementos que compõem sua manifestação. Os criadores manipulam os diferentes elementos – gestual, musical, cenográfico, de iluminação, etc. – e operam com a ideia de movimento, que entrelaça e põe em relação sincrética todos os elementos e linguagens envolvidas na dança.

“Ensaio sobre o corpo exposto”, que utiliza a metalinguagem da videodança, traz para sua criação, além da linguagem sincrética da dança, a linguagem audiovisual. O que o espectador assiste é um “filme” e não um espetáculo de dança. Um “filme” que não é gravado, que não utiliza tecnologia, mas que ressemantiza o discurso audiovisual colocando em seu texto o recorte do olhar, a edição das imagens, os *takes*, a trilha sonora. A linguagem cinematográfica é verbalizada pela diretora da cena – com expressões como “gravando”, “corta”, “cena 1”, entre outras –, criando no espetáculo uma ambiência de estúdio de filmagem. O espectador não está dentro de um teatro, mas faz parte da gravação de um filme, que não é gravado digitalmente, mas “filmado” de forma única por cada um que está na plateia. Cada pessoa vê e faz seu filme de acordo com os seus próprios recortes.

A iluminação do espetáculo tem um papel essencial na construção do texto sincrético. O movimento, em “Ensaio sobre o corpo exposto”, ganha sentido na intensidade de elementos como a dinâmica e a luz. São nesses movimentos pontuados de intensidade que surgem os apelos sensoriais – visuais, auditivos, táteis – que são diluídos na iluminação e recortados no corpo. Assim, o movimento na dança acolhe a diluição e o contorno, a tonicidade e a atonicidade. No espetáculo, a luz acende quando a cena está sendo “gravada” e apaga quando a cena é cortada, o *blackout*, o que faz desaparecer totalmente os corpos. O corpo do intérprete e do espectador vivenciam essa comunhão sensorial. Evidenciando que o corpo do espectador também está exposto às diferentes sinestésias propostas pelas múltiplas linguagens, dança, música, iluminação, que atuam em co-presença.

Durante o processo de criação de *Ensaio sobre o corpo exposto* fizemos uma videodança, essa filmada realmente, com um celular, intitulada *Ventila-me*, na qual a intérprete Bárbara Saraiva, expõe seu corpo nu para a câmera, em um losango de luz do sol projetado no chão, com a sombra de um ventilador. A intérprete dança em cima da sombra estática e a *videomaker* dança com a câmera, dando movimento às hélices do ventilador. *Ventila-me* é também um lugar de afirmação do corpo exposto e do corpo ontológico. A videodança foi selecionada para o Festival Internacional de Vídeo e Dança: Dança em Foco (2018).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Ventila-me* pode ser vista na plataforma do YouTube em: <<https://youtu.be/fgGvHBuXBu4>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

O corpo em “Ensaio sobre o corpo exposto” assume, assim, o lugar da ruptura de paradigmas, enfatizando a importância da linguagem no deslocamento que faz do corpo uma questão e não uma encenação. Ao compreendermos no corpo o espaço necessário para as questões, a corporeidade assume o lugar do diálogo, destacando o valor da linguagem na dança, onde o corpo está para além da aparência, transforma-se em presença, que mostra no vigor da ação o gesto essencial. Corpo ativo, ativista, propositor.

## Referências

DERRIDA, Jacques. *O Animal que Logo Sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TROTTA, Mariana. *O discurso da dança: uma perspectiva semiótica*. Curitiba: CRV, 2011.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

## Painel 6 // Panel 6 // Panel 6

Experimentos do corpo na cidade // Experimentos del cuerpo en la ciudad // Body experiments in the city

**Currículo da cidade com a arte: sobre movimentos, conexões, saberes e acontecimentos disparados pelas “performances queer” nas/das ruas de Belo Horizonte // Curriculum of the city with art: on movements, connections, knowledge and events shoted by “queer performances” in the streets of Belo Horizonte**

*GlauCIA Carneiro*

### Resumo

Este trabalho resulta de uma pesquisa de doutorado em curso que surge da composição “cidade + arte + educação”. Acionada pela *Filosofia da Diferença*, no campo dos *Estudos do Currículo*, interessa-se pelas práticas artísticas que produzem intermundos através de modos de dissidência de gênero na cidade. Trata dos movimentos intensivos produzidos pela arte na cidade, sobretudo a maneira como as performances queers realizadas por *Ed Marte* acionam um “corpo aberto” e “em trânsito”. As performances são entendidas nesta pesquisa como “corpografias urbanas dissidentes” que se dão “com” e “entre” a cidade, na criação e efetuação de corpos cuja “abertura” e “transitividade” operam com a “invenção de si” como “obra de arte”. A pesquisa parte da seguinte problemática: como a constituição de diferentes intensidades corpóreas produzidas pelo agenciamento da cidade com a arte do *queer* pode acionar uma multiplicidade de afectos com /(n)o corpo que caminha e apre(e)nde a cidade? A partir daí traça o objetivo de compor uma cartografia que busca mapear as linhas de força disparadas pelas performances de uma artista do *queer* na cidade de Belo Horizonte.

**Palavras-chave:** educação, cidade, arte, corpo, performance, invenção de si

### Abstract

This work results from an ongoing doctoral research that comes from the composition “city + art + education”. Driven by the philosophy of difference in the field of curriculum studies is concerned with the artistic practices that produce inter worlds through modes of gender dissidence in the city. It deals with the intensive movements produced by art in the city, above all, the way the performances performed by Ed Marte unleash an “open body” and “in transit”. The Performances are understood in this research as “body dissident urban” that occur “with” and “between” the city, in the creation and effectiveness of bodies, whose “openness” and “transitivity” operate with the “invention of self” as “work of art”. The research

starts from the following problematic: how the constitution of different corporal intensities produced by the city agency with the art of the queer triggers a multiplicity of affections and learnings in the body that walks in the city? From there, the objective is to compose a cartography that seeks to map the lines of force triggered by the performances of a queer artist in the city of Belo Horizonte.

**Keywords:** education, city, art, body, performance, self-invention

\*

**C**artografia do Currículo da Cidade *com* a Arte trata da produção de um currículo<sup>1</sup> que surge do agenciamento entre a cidade e a arte. Tal currículo aciona saberes, perceptos e afectos com/(n)o corpo das pessoas que caminham pelas ruas do centro da cidade. As afecções produzidas nos encontros disparados por esse currículo nômade foram cartografadas por mim durante as performances realizadas por uma artista em ativismo das causas LGBTQ+<sup>2</sup> na cidade de Belo Horizonte durante a realização de uma pesquisa de doutorado na Linha de Currículos, Culturas e Diferença na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

Para além de um documento que relata ou determina o histórico escolar de uma pessoa, o Currículo pode ser compreendido como “um composto heterogêneo, constituído por materiais díspares e de naturezas distintas; por saberes diversos e com capacidades variadas; com sentidos múltiplos e com inúmeras possibilidades” (PARAÍSO, 2009, p.278). Sendo o currículo esse composto heterogêneo ele não pode ser pensado, elaborado, praticado, vivenciado, problematizado, cartografado, apenas sob o ponto de vista de sua forma, com seus estratos, suas identidades, ordenamentos, códigos, sobrecodificações, enfim, suas permanências, rigidez e a sua busca por resultados. Sem dúvida, tudo ‘isso’ compõe um currículo. Mas, há, também, muita coisa ‘além’; além das linhas molares, que dão forma e definem o plano de conservação de um currículo. Como uma obra de arte, um currículo também pode ser definido por suas forças. Forças que muitas vezes deformam e transformam um currículo – uma dessas forças é a arte.

A Arte produz determinadas forças capazes de desfigurar e transformar um currículo. Eu poderia, portanto, começar este trabalho afirmando o caráter transgressor da arte em seu encontro com o currículo, enquanto artefato cultural. Poderia mencionar que a “arte é a única coisa que resiste à morte” (DELEUZE, 1999, p. 5), daí a relação estreita entre o ato de re-

<sup>1</sup> Para dar conta da instabilidade dos conceitos aqui apresentados optei por colocar algumas palavras em *itálico* na primeira vez em que elas aparecem; são conceitos móveis e moventes que atravessam muitos sentidos e expõem possíveis tensionamentos provocados por seu uso no campo do currículo.

<sup>2</sup> É uma sigla que significa Lésbicas, Gays, Bi, Trans e *Queer*. O sinal de + sinaliza a possibilidade de inclusão de outros pertencimentos. A este respeito ver: <https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/>.

sistência e a obra de arte. Também “não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe” (DELEUZE, 1999, p. 14). Poderia afirmar que esse povo por vir também falta ao currículo. O que pode o currículo com a arte? O que a arte pode fazer com o currículo e o currículo com a arte? Eu poderia, portanto, começar pela atualização do aspecto virtual da arte, daquilo que aciona os devires em um currículo, certa de que essa ‘virtualidade’ pluraliza um “campo de possíveis”, ou melhor, que a arte dobra o “campo de impossíveis” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 63) de um currículo, fazendo-o respirar, dançar, delirar, levando-o a seguir uma linha de errâncias.

A Cidade é repleta de linhas. As cidades não comportam apenas uma dimensão macropolítica. Elas nos interpelam, acionando e produzindo intensidades: perceptos e afetos. Ela só existe em função de uma circulação e de circuitos de afetos. Não seria exagero da minha parte se eu afirmasse, tendo como base a minha trajetória profissional e acadêmica, que em algum lugar dessa minha jornada existencial currículo e cidade se fundiram à arte, se misturaram, se co-implicaram; que esta cartografia parte de uma complicação entre educação + cidade + arte; da composição que surge desses três dispositivos políticos heterogêneos. Nesse sentido, a cidade, que tantas afecções tem me provocado, que me seduz tanto quanto me amedronta, é o *spatium* de experiências intensivas onde a vida que me interessa, isto é, a **arte urbana**, pulsa. Eu poderia ter começado este trabalho pela cidade; ter mencionado que ela é o meu Fora, a minha dobra. “O grande labirinto que eu aspiro” (OITICICA, 1986, p.12).

É que a minha trajetória como discente e professora sempre foi atravessada por essa espécie de linha transversal que é a cidade. A cidade é uma máquina, repleta de intensidades e ambivalências. Um lugar de misturas; de contrastes. Muitos contrastes, de vozes. Múltiplas vozes, de aberturas. De corpos. De Coreografias. Mas, também, conflitos. Disputas. Poderia ter me referido à cidade como essa rede de lugares de existências, de densidades e de superfícies linguísticas e corpóreas. Lugar dos encontros, saberes, vivências e experiências; de grandes velocidades e, contraditoriamente, de grandes imobilismos. Poderia dizer que “existem várias cidades dentro da cidade”, desenhadas nas mais variadas artes e fazeres diários; que a cidade “é o mais expressivo dos lugares” (HISSA, 2009, p. 85), porque é onde a vida das pessoas acontece, lugar de construção das subjetividades.

A cidade poderia ser, também, uma experiência curricular? A fim de responder tal questionamento acompanhei as performances urbanas de uma artista-ativista, chamada **Ed Marte**, que se considera “sem gênero” ou do gênero “não-binário”, que além de atuar nas ruas da capital mineira também trabalha como educadora social e participa do Projeto “Favela é isso

al”’. As performances, quase sempre anunciadas pela página da artista na internet, aconteceram, na maioria das vezes, em espaços abertos<sup>3</sup> e públicos.

As ações performáticas produziram encontros inusitados entre o corpo considerado estranho, híbrido e *queer*<sup>4</sup> da artista com o corpo-em-trânsito das pessoas na rua. Mapear esses encontros, problematizá-los e transformá-los em um território que acionasse “uma poética do currículo”, como propõe Tomaz Tadeu da Silva (SILVA, 2006, p. 66), tornou-se um dos procedimentos mais importantes e desafiadores desta cartografia, já que “eu”<sup>5</sup> estava disposta a “traçar outras composições e tramar alucinações para um currículo” e não “questionar se esta ou aquela temática estaria dentro do domínio de um currículo” (OLIVEIRA, 2012, p.14).

Nesse sentido, questiono: que modos de vida seriam impulsionados se experimentássemos, pragmaticamente, o currículo como um mapa, daqueles que dobramos, desdobramos, amassamos, rabiscamos e até rasgamos de tanto usar, quando estamos explorando as regiões de uma cidade desconhecida e precisamos achar/chegar (a) algum lugar? Aliás, não foi para isso que o currículo um dia foi pensado/inventado? Para nos ajudar a chegar a determinado lugar? Sendo assim, que ‘vidas’ escorriam de um currículo se ele fosse descongelado e transformado nesse dispositivo desdobrável, prático, portátil e ambulante? Como atualizar um currículo assim?

Argumento aqui que a cidade, em seu agenciamento com a arte, pode, sim, ser entendida como um campo de experimentação que envolve uma ativação das forças em seu combate contra as formas. Combater as formas de um currículo significa acionar potências de deslocamento, as errâncias, que operam por movimentos diagramáticos e por desterritorialização, produzindo rupturas com a forma-Estado que tenta capturar as forças do currículo. É por meio de sabotagens, isto é, produzindo linhas de fuga com o corpo-errante, o corpo-errático, que o Currículo da Cidade *com* a Arte pode se tornar uma *máquina de guerra nômade* (DELEUZE e GUATTARI, 1997).

Eis o que esta cartografia procura atualizar no pensamento educacional: a possibilidade de experimentar um Currículo-Errante desenhado com os

<sup>3</sup> Apenas duas performances cartografadas aconteceram em espaços fechados, uma no “MAP”, museu de arte da Pampulha e outra na “Casa Rosa de Ed Marte”, espaço de arte, cultura e lazer, criado por Ed Marte, localizada na Vila Nossa Senhora da Conceição, mais conhecida como “Favela-do-Pau-Comeu”, no bairro Novo São Lucas, que fica entre a região leste e centro-sul de Belo Horizonte.

<sup>4</sup> O uso do termo “*Queer*” pela cultura popular vem se tornando cada vez mais comum nas últimas décadas. A origem remonta a fins dos anos 1980, nos EUA, como resposta ao padrão de gênero binário, às normas e à opressão social a tudo que diverge, que é “excêntrico”, “esquisito” e “diferente” (SPARGO, 2017). Apesar de compreender as críticas que são feitas às apropriações de termos, expressões e teorias estranhas, sobretudo pelo Pensamento Decolonial (PEREIRA, 2008), para fins desta tese, optou-se por utilizar a palavra “*Queer*” pelo fato de a artista que realiza as performances cartografadas considerar-se *queer*.

<sup>5</sup> Eu” aqui não deve ser compreendido ao pé da letra, no sentido essencialista e, sim, entendido com um “território existencial” composto por diversas “tribos, vozes, devires, intensidades e hecidades, um tipo de solidão povoada.” (PELBART, 2013, p.334).

Currículo da cidade com a arte: sobre movimentos, conexões, saberes e acontecimentos disparados pelas 'performances queer' nas/das ruas de belo horizonte



Imagem 01. A cidade é uma sala de aula © Gláucia Carneiro.



Imagem 02. Contar corpos e sorrir? © Conrad Carmven.



Imagem 03. Deri[dij]vando pelas ruas © Ed Marte.

pés, um convite a errâncias, fruto de um gesto ético e micropolítico de acionar o corpo-em-presença, acionar as sensações, acionar, também, um riso transgressivo, um riso *queer*. Por ser errante e errático, tal currículo não pode habitar uma geografia definida e definitiva, localiza-se sempre no meio, seja quando está do lado de cá dos muros e dos cercamentos (construções, leis e normas), seja no aberto. Não importa. Importante é o movimento de mudar(-se) continuamente, de circular e fazer circular toda uma “zona de indeterminação”, produzindo descentramentos e uma constelação de saberes e afectos sem unidade, sem hierarquia e/ou funcionalidade na cidade.

### **Performar e coreografar um mapa com os pés**

Já que a cidade, na perspectiva aqui adotada, é um currículo, uma das maneiras de disparar a aprendizagem nesse currículo seria caminhando. Caminhar, que é uma forma de expressão artística relevante, um “ato coreográfico e performático” do “campo expandido da arte” (KRAUSS, 1998), nesta cartografia adquire uma dimensão pedagógica: caminhar-coreo-performar é curricularizar!

A noção de errância usada nesta cartografia implica em uma série de variações ou graus de intensidades em relação à noção de aprendizagem, uma vez que aciona uma multiplicidade de interfaces entre “errar” e “aprender”. Aciona toda uma sintaxe “itinerante, ambulante” que não consiste em “reproduzir”, mas em “seguir” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 32). “Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo: ver fluir, estando na margem” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 33). Já “seguir” é “coisa diferente”. “Não melhor, porém outra coisa”. “Somos de fato forçados[as] a seguir quando estamos à procura das singularidades (...) e somos arrastados [as] por um fluxo turbilhonar quando nos engajamos na variação contínua das variáveis, em vez de extrair dela constantes” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 33).

### **Como construir para si um Currículo Errante?**

Além de artista, Ed Marte é ativista e educadora social, e vem reunindo esforços na luta pelo reconhecimento, não só do movimento GLBTQ+ na cidade, mas apoiando, também, outras causas. Recentemente participou do projeto “Filme de Rua”, uma produção de cinema independente que buscou revelar uma das faces da cidade de Belo Horizonte, em que um grupo de adolescentes das periferias vivem, crescem e aprendem juntas/os nas ruas da capital mineira. A partir de um convite de ativistas e artistas, essas/os jovens são chamadas/os a fazer um filme. O Filme de Rua é fruto desse encontro. Butler (2018) tem dado relevo às “políticas das ruas” bem como à potência dos “corpos-em-aliança”. De modo que “a política

de gênero deve, sim, fazer alianças com outras populações amplamente caracterizadas como precárias” (BUTLER, 2018, p. 135), com o intuito de combater as forças que tanto expõem alguns corpos à degradação.

Ao longo desta “Cartografia do Currículo da Cidade com a Arte” percebia que as performances urbanas – uma modalidade do campo expandido da arte (KRAUSS, 1998) que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música, realizada, geralmente, em espaços públicos e abertos da cidade – demandavam das pessoas na rua uma “abertura”, para que o sentido do ativismo micropolítico, suscitado por essas performances, se efetuassem. As performances foram entendidas nesta cartografia como “corpografias urbanas” (JACQUES, 2008), conceito advindo do campo dos estudos urbanos responsável por tratar do aspecto processual das relações corpo/cidade, em suas dimensões de coafetação.

Ao produzir suas corpografias dissidentes, que escapam das territorializações de gênero, a performer afirma para si uma corporeidade “visualmente experimental, política, paródica, artística e mais eclética do que outras representações” (PRECIADO, 2017, p. 27). As performances de Ed Marte lançam mão de um conjunto de “táticas de ocupação” que engendram deslocamentos e errâncias preponderantes em relação às normas de gênero, que acionam um curto-circuito nos significantes, uma espécie de sabotagem na ordem estabelecida para a circulação e visibilidade dos corpos masculinos nos espaços públicos da cidade. Assim, a artista des-codifica e “recodifica tanto a prática corporal e sua gestão no espaço público, como o fluxo corporal e sua visibilidade” (PRECIADO, 2017, p. 21).

Para vivenciar um Currículo-Errante, como o experimentado pelo meu encontro com Ed Marte, é preciso alimentar um gosto pelo informe, pelo monstruoso, pelo estranho, pelo *queer*. É que o Currículo-Errante não tem uma conduta passiva nem neutra perante a vida; ele a trata como uma “artistagem-vagabunda-desejante vinculada à produção de diferenças, como uma intervenção no mundo, invenção de acontecimentos” (CORAZZA, 2002, p. 137).

### **Contar corpos e sorrir? Arte do Queer como uma desterritorialização dos gêneros na cidade**

*Contar corpos e sorrir?* Foi uma ação performática idealizada e realizada pelo *Coletivo Friccional* em 2015 na cidade de São Paulo e contou com a participação de Ed Marte. Tal performance buscou dar visibilidade e materializar as mortes com motivação *homolestransfóbicas*. O Brasil tem contabilizado uma morte a cada 26 horas, mas existem casos que sequer são notificados, nem viram notícia. A ação teve o intuito de dar uma estética para a estatística, fazer com que as pessoas saiam do estado-estático

e questionem esse tipo de violência. Enquanto um som projeta a voz de parlamentares com discurso de ódio, defendendo projetos de lei homotransfóbicos, a performance tem início com pessoas mascaradas andando pela rua. Então elas param na frente de alguém, cobrem essa pessoa com um saco de lixo, carregam o corpo da pessoa e colocam-no em um lugar no chão. A cena vai se repetindo, uma, duas, três, dezenas de vezes, até um amontoado de corpos ir se formando no chão. Algumas pessoas que circulam pela rua param e observam a cena chocadas. Quando cerca de umas três dezenas de corpos estão enfileirados no chão, uma bandeira, representando o arco-íris, símbolo do movimento LGBTQ+ é colocada por cima destes corpos.

Um clima de tensão toma conta das pessoas na rua que assistem, horripiladas, à cena. Mas, de repente, o som toca uma música (Lin da Quebrada) e os corpos no chão começam a se mexer. As pessoas tidas como ‘mortas’, então, rasgam o saco de lixo de seus corpos, se levantam e começam a dançar, fazendo uma festa no quarteirão. No final da ação, Ed Marte gravou um *teaser* afirmando que “apesar de contabilizarmos o vergonhoso recorde de matarmos uma pessoa LGBT por dia, contamos, sim, contamos com a vida que conta conosco, com vontade de justiça e alegria”.

### **O Currículo da Cidade com a Arte como uma máquina de guerra nômade**

Pelo prisma das errâncias urbanas, o caminhar com *a arte do queer* pode ser compreendido como uma “máquina de guerra nômade” (DELEUZE, GUATTARI, 1997) e “não como um monumento, ornamento, espetáculo, mas um engendramento com o mundo, um encontro incontornável e irreversível com o outro urbano” onde a “potência da performance estaria em seu poder de des-habituar, des-mecanizar e escovar o pensamento à contrapelo” (MARQUES; RACHEL, 2013, p.159); de “turbinar a relação do cidadão com a polis”. Assim, se uma performer, um performer, evidencia seu corpo é para “tornar evidente o corpocidade” (MARQUES; RACHEL, 2013, p. 159).

O corpo de Ed Marte é de homem. A artista usa barba, não corta os cabelos e nem se depila desde que se iniciou na prática do *kundalini yoga*. Apesar de trazer elementos, traços e marcas visíveis de uma possível generificação masculina, o corpo de Ed parece querer fazer vazar, fugir e escapar os significantes normativos do gênero enquanto uma identidade fixa. Ao usar as roupas do universo feminino sem, todavia, ter a intenção de torna-se uma mulher, a performer inaugura uma terceira margem, um entre-lugar, para os corpos na cidade. Desviando-se tanto do modelo masculino-de-ser-homem quanto do modelo feminino-de-ser-mulher, Ed

Marte instaura outros modos de vida para os corpos na cidade.

O corpo-em-obra de Ed Marte atravessa muitas paragens na cidade. Realiza desvios. Caminha nas margens. Abre fronteiras que expandem a vida. Lá onde a vida foi capturada, blindada, deixou de ser hospitaleira e aberta à visita dos afectos. Ed Marte e *amigos* fazem *Praia*, mesmo que não haja mar; organizam *Batalhas de MCs* embaixo do viaduto para exaltar o vitalismo de uma vida que, no limite do invivível, ousou atravessar as fronteiras da periferia e invadir o centro, antes interdito à juventude negra; re-inventam o *Carnaval Político de Beagá*; habitam um casarão abandonado com arte, fazendo dele uma *Casa Comum* chamada *Luiz Estrela*, em homenagem a um errante e artista urbano, figura popular que habitava as redondezas da região hospitalar de Belo Horizonte, morto em 2014. Assim como centenas de outras moradoras/es de rua, sua morte sequer foi investigada, como tantas outras vidas não passíveis de luto (BUTLER, 2012).

### **Algumas considerações antes de sair errando/errante por aí...**

Usado como um substantivo, o *queer* adquiriu todo um revestimento político. “Tanto nas artes, quanto em alguns trabalhos acadêmicos, especialmente os influenciados pelas obras de Foucault e Deleuze, encontramos produções que poderíamos nomear como, pelo menos, sintonizadas com o que hoje chamamos genericamente de perspectivas *queer*” (COLLING, 2018, p. 153). Uma política de afectos *queer* engendra/reivindica para si toda uma existência de multiplicidades corpóreas virtuais, e não apenas uma atualização generificada dos sexos. Pois, “quando uma forma de individuação se desfizer”, seja de “nível individual ou coletivo, físico ou psíquico, perceptível, estético ou político”, pode ocorrer de se “abrir um campo de possibilidades antes represado ou impensável” (PELBART, 2011, p. 36).

Aprender a realidade para além dos contornos da percepção habitual é condição para que nos apropriemos, via arte, de sua liberdade criadora. Essa liberdade criadora é, eminentemente, estética e aciona toda uma ética. A arte funciona, portanto, como uma reserva de modos de vida que se expande a cada nova obra criada e que nos instiga a ampliar nosso olhar, a aumentar nosso território e repertório sensitivo.

Por tudo isso, caminhar e deslocar-se a pé pela cidade é uma maneira de aprender a compor um novo repertório de afecções e de sensações. “Aprender lança a errância” (SERRES, 1991, p. 27). Aprender “(...) bifurca o que é colocado como natural e conduz a um lugar ignorado por um caminho desconhecido e incômodo. Aprender desacomoda, inquieta, comove, desassossega, impressiona, preocupa e incomoda.” (KOHAN, 2017, p. 604).

É Deleuze quem afirma que “não sabemos como alguém aprende” (DELEUZE, 2003, p. 21), mas, de qualquer modo, não se pode pensar em um aprendizado sem mudanças, sem movimentos, sem o encontro com as diferenças. O pensamento não pode prescindir dos *encontros e afectos* que nele se inscrevem em uma dimensão intempestiva, tendo em vista que ele, o pensamento, é incessantemente afetado por cruzamentos, abalos e desvios que o marcam, deixando rastros. Não se pode aprender sem começar a se *desprender*. “A se desprender, é claro, dos preconceitos anteriores, mas, antes de tudo, e sempre, a se desprender de si” (SCHÉRER, 2005, p. 1187).

E se a rua exhibe signos que precisam ser decifrados, é através do exercício da intuição que o Currículo-Errante se avizinha desses signos e se põe sensível a eles. Trata-se de um currículo em movimento vital, que mapeia as forças, os perceptos e os afectos, que inspiram nele novos jeitos de ver e de perceber; e distingue agenciamentos que podem levá-lo ao mais alto grau de potência.

## Referências

BUTLER, J. Vida precária. *Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar*, v. 1, n. 1, p. 13, 2012.

\_\_\_\_\_. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

COLLING, L. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

CORAZZA, S. M. *Noologia do currículo: Vagamundo, o problemático, e assentado, o resolvido*. *Educação & Realidade*, v. 27, n. 2, 2002.

DELEUZE, G. *O ato de criação*. *Folha de São Paulo*, v. 27, p. 4, 1999.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

HISSA, C. V. *Território de diálogos possíveis*. Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar. Salvador: EDUFBA, p. 36-84, 2009.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. *Vitruvius* [online], ano 8, 2008.

- Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. Martins Fontes, 1998.
- KOHAN, W. Entre nós, em defesa de uma escola. *ETD-Educação Temática Digital*, v. 19, n. 4, p. 590-606, 2017.
- MARQUES, D.; RACHEL, D. *Perforgrafia*: performance como cartografia, performer como cartógrafo. Revista Redobra. Salvador, v. 4, n. 11, p. 152-161, 2013.
- OLIVEIRA, T. R. *Currículo-teatro*: uma cartografia com Antonin Artaud. Belo Horizonte: Faculdade de Educação. UFMG, 2012. (Dissertação).
- PARAÍSO, M. A. Currículo, desejo e experiência. *Educação & Realidade*, v. 34, n. 2, 2009.
- PELBART, P. P. Indivíduo e potência. In: NEUPARTH, S; GREINER, C. *Arte agora*: pensamentos enraizados na experiência. São Paulo: Annablume, 2011.
- PRECIADO, P. B. Cartografias Queer: O Flâneur Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle. *Revista Performatus*, 2017, p. 1-32. Disponível no link: [http://ciaexcessos.com.br/ciawp/wp-content/uploads/2017/03/Cartografias-Queer-Paul-Preciado\\_Performatus.pdf](http://ciaexcessos.com.br/ciawp/wp-content/uploads/2017/03/Cartografias-Queer-Paul-Preciado_Performatus.pdf). Acessado no dia 5 de julho de 2018.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- SCHÉRER, R. *Aprender com Deleuze*. Educação & Sociedade, v. 26, n. 93, p. 1183-1194, 2005.
- SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SILVA, T. T. *O currículo como fetiche*: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

## Painel 6 // Panel 6 // Panel 6

Experimentos do corpo na cidade // Experimentos del cuerpo en la ciudad // Body experiments in the city

### Corpos Informáticos: performance (participação), corpo, política e tecnologias // *Corpo Informáticos: performance (participation), body, politics and technologies*

*Maria Beatriz de Medeiros*

#### Resumo

O presente texto trata, maltrata e trai do evento *Participação, performance, política*, organizado pelo grupo de Pesquisa Corpos Informáticos em 2016, discutindo os conceitos de “participação”, “performance”, “política” e, sobretudo, “fracasso”.

**Palavras-chave:** participação, performance, política, fracasso

#### Abstract

This text treats, mistreats and betrays the artistic trajectory of the author and some concepts developed by the research group Corpos Informáticos, the event Participation, Performance, Politics, which took place in Brasilia in 2016, discussing the concepts of “participation”, “performance”, “politics” and, above all, “failure”.

**Keywords:** participation, performance, politics, failure

*Fazer para si um corpo sem órgãos  
para fazer com os outros um corpo político.*

Medeiros

O corpo pode a política. Um corpo sozinho pode ser/fazer política. Muitos corpos são potência política. Corpos Informáticos,<sup>1</sup> grupo de pesquisa em arte a partir do qual escrevemos, vem fazendo, desde 1992, composição urbana,<sup>2</sup> performance (de rua, no teatro, em espaços institucionalizados e/ou em telepresença), videoarte e webarte. Esses trabalhos sempre, de uma forma ou de outra, buscaram fazer política: uma política sem partido ou bandeira que visa *versões, voluções*,<sup>3</sup> um outro, outros. Possibilidades outras: nas ruas, em galerias e museus e na rede mundial de computadores.

Compor é, antes de tudo, aproximar, isto é, avizinhar-se a algo num processo de relações. Há vizinhança de muro, de cerca, de abandono, de janela, porta, andar, calçada, rua, bairro, praça, cidade etc. Fronteiras, composição. Não há fronteira entre a sua rua e a do seu vizinho de porta/estado. Qual a fronteira da fronteira? Somos errantes enquanto compomos com a ambiência que é cada um. (Aquino & Medeiros, 2009. [www.corpos.org/parafernalias](http://www.corpos.org/parafernalias))

Corpos Informáticos utiliza o corpo – nossa primeira técnica –, a técnica – que hominifica a humanidade – e a tecnologia “escovando o corpo, a técnica e a tecnologia a contra-pêlo”<sup>4</sup> (BENJAMIN, 1987), assim fazemos.

<sup>1</sup> Corpos Informáticos: Grupo de Pesquisa em arte contemporânea: composição urbana, fuleragem, performance, videoarte, webarte: [www.corpos.org](http://www.corpos.org); [www.corpos.blogspot.com.br](http://www.corpos.blogspot.com.br); [vimeo.com/corpos](https://vimeo.com/corpos); [www.performancecorpopolitica.net](http://www.performancecorpopolitica.net); facebook censurado em 2016. Atualmente o grupo é composto por Alla Soub (Mariana Brites); Ana Reis, Bia Medeiros, Diego Azambuja; Gustavo Silvamaral; Maria Eugênia Matricardi; Matheus Opa; Natasha de Albuquerque; Rômulo Barros; José Mário Peixoto (Zmário).

<sup>2</sup> Composição urbana: “A arte pode ser intervenção ou interferência urbana. Corpos Informáticos quer, e prefere o termo, composição urbana. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço “público”, com a internet.” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 2013, p.15)

<sup>3</sup> Volução: “Corpos Informáticos sugere o termo “*volução*”, entendendo que não há evolução nem involução, nem desenvolvimento, nem progresso. Volutas voluptuosas: tempo e espaço esgarçados em um contínuo redemoinho sensual e lodacento onde há sempre retorno e entorno, onde a diferença quer entornar o caldo do presente absoluto.” (MEDEIROS, inédito, 2017).

<sup>4</sup> Mantive “a contra-pêlo” com a grafia da tradução à epoca. Daqui em diante passo a usar a nova norma ortográfica. [N.E.]

Escovando o mundo a contrapelo, mas, talvez, escavando, com as unhas, a contrapelo. Escovando e escavando.

A performance – a mani-festa-ção, como a chamávamos no Doutorado, em 1989, ou a fuleragem (*sic*), como a chamamos hoje – está institucionalizada em textos, equivocados ou não, em museus, e anda se vendendo em galerias. No entanto, no nosso entender, essa não-linguagem artística não pode ter definição, talvez exatamente por não ser linguagem. Se tudo cabe nela: corpo, tempo, movimento, tinta, objeto, elemento, música, dança, palavra, grupo, tudo cabe nela (*sic*). Nós a vemos, por vezes, como potência política por tocar o inefável, tanger impossibilidades,<sup>5</sup> ser o “indizível”, diria Barthes, ser “o abismo intranquilizante”, diria Heidegger.

Heidegger, em *A origem da obra de arte* (1977, p. 62), se refere a esse “*abismo intranquilizante*”, a um “*múltiplo choque*” que nos arranca do habitual, que nos coloca em combate com o familiar. “*Sempre que a arte acontece, a saber, quando há um princípio (initial), produz-se na história um choque, a história começa ou recomeça de novo.*” Exato, no Brasil, em 2018, o que urge é começar, não de novo, mas de outra forma: golpe e agora exército na rua. Tudo de novo: ditadura.

Meu corpo pede performance, grito, nudez, árvores, talvez trânsito, talvez multidão, por vezes, silêncio. Assim, em 1992, na Universidade de Brasília, formei um grupo de pesquisa com alunos de Artes Visuais, Artes Cênicas e técnicos de vídeo e computacionais. Corpos Informáticos foi o nome de nosso primeiro “espetáculo”. Digo “espetáculo”, pois o fizemos em uma sala de espetáculos, mas havia, a partir de criação coletiva, muito improviso, isto é, performance.

Nossos primeiros espetáculos foram caminhando para a nudez. Arte, tecnologia (projeção de slides, de fotografias, de imagens tratadas por computador (infografia), corpos nus, música (Giovana Guerrante e Christophe Aveline), televisores, balanços, gangorras, enfim, a subversão do que se entendia por “arte e tecnologia”: escovar a arte e a tecnologia à contrapelo, isto é, fazer política. Ou, ainda, fazer arte e tecnologia *volvendo* a positividade técnica da tecnologia.<sup>6</sup>

Antes de prosseguir cabe mencionar o avanço de mentes dementes que, no Brasil, em 2018, vêm atacando a arte, a nudez na arte, inclusive aquela dos séculos passados: exposições de arte antiga, medieval e/ou renascentista estão sendo proibidas para menores de 18 anos quando nas

<sup>5</sup> Impossibilidade: “O problema é que o impossível não é a mesma coisa que o contraditório. [...] não existe somente possível, necessário e impossível. Ele (o impossível) pretendia cobrir toda uma região do ser”. (DELEUZE, 1987) *A arte cria impossibilidades: séries divergentes em vizinhanças aparentemente convergentes.*

<sup>6</sup> [www.corpos.org](http://www.corpos.org) [www.performancecorpopolitica.net](http://www.performancecorpopolitica.net) [vimeo.com/corpos](https://vimeo.com/corpos)

publicidades de rua e/ou na televisão e/ou na internet vemos uma nudez propositalmente erótica, propagandas de carros e cervejas que vendem, com os produtos, mulheres seminuas sempre jovens, dadas e sorridentes. (Apavorada, inicio este texto no dia em que um vice-presidente, que se acha presidente da *Res Publica* de Pindorama, declara intervenção militar no Rio de Janeiro.)

“Corpos Informáticos” vem compondo e decompondo com as artes visuais, com as artes cênicas, com a tecnologia de cada época (em 2018, são 26 anos de Corpos Informáticos), compondo e decompondo com os outros através da iteração<sup>7</sup> no grupo e fora dele. Compondo e decompondo com galerias, espaços institucionais e, sobretudo, com os espaços urbanos. Consideramos as praças e ruas espaços urbanos, mas também consideramos a web espaço urbano. Ambos são espaços da polícia, como diriam Abraham Moles e Elisabeth Rohmer (1977). Muitas palavras e expressões são utilizadas, nos parece, para ludibriar os desavisados. “Espaço público” é uma delas. Os espaços não são públicos, são vigiados, restritos, alguns cercados, há censura e muita polícia.

O Facebook e o Instagram, por muitos considerados espaços que lhes pertencem, também são espaços da polícia. Corpos Informáticos teve, em 2017, sua página simplesmente apagada do facebook.<sup>8</sup> Diversos de nossos colegas têm, com frequência, seus *posts* apagados. Temos também que citar a quantidade infinita de comentários racistas, homofóbicos, gordofóbicos que muitas de nossas publicações têm recebido. E, ainda, está virando comum encontrarmos nossos vídeos em sites pornográficos.

O que temos é uma sociedade hipócrita, um “governo” golpista, uma corja de ladrões no Senado e nas Câmaras federais, estaduais e municipais, salários monstruosos e regalias a perder de vista, para estes. Enquanto nas favelas, o tiro come solto e mata. Isto não é política. A política, a qual nos referimos, corrói isto que não pode nem ao menos ser chamado de sistema. O Brasil, sem barco sem bússola, é: trata-se de uma multidão se afogando num mar de lama, literalmente (referência à catástrofe de Mariana e Rio Doce, MG, 2015, até hoje sem indenizar a população das terras devastadas. Há possibilidade de indenizar 400 km de rio morto, além da poluição no mar? E a onda de febre amarela, não é resultado desse desastre previsível?). E a riqueza natural, rios e cachoeiras, praias e vales, indígenas, quilombolas, negros, japoneses, italianos, poloneses, libaneses – todos brasileiros – vão sendo engolidos por esta não-máquina de Estado: crime, esse sim, organizado.

<sup>7</sup> Entendemos iteração como interação potencializada pela possibilidade real de participação do “público” no trabalho. Iter, isto é caminho, e ação, ação que se modifica no caminhar.

<sup>8</sup> Com a página “Corpos Informáticos” apagada do facebook, criamos a página “Mar.ia.sem.ver.gonha: Corpos Informáticos. Porém, ainda não temos o mesmo alcance. Em 2018, conseguimos abrir novamente uma página “Corpos Informáticos”, mas com que tesão?

O que pode a arte? O corpo pode a política. Um corpo sozinho pode ser/fazer política. Muitos corpos são potência política. São afrofloresteiros, gays, lésbicas, trans, vegetarianos, crudíveros, artistas de toda sorte (circenses, coreógrafos, dançarinos, escritores, poetas, atores e diretores de teatro, músicos e suas músicas, artistas visuais), intelectuais em geral, escolas de samba na avenida, fazendo uma volução nem surda, nem cega: obstinada, ciente e à espreita, contra o poderio deste hipercapitalismo que tudo corrompe.

### **Participação, performance, política**

Corpos Informáticos organizou os eventos *Performance, corpo, política e tecnologia* (Escola de Teatro Dulcina de Moraes, CONIC, Brasília, 2010; financiamento: MINC/Petrobrás), *Performance, corpo, política do cerrado* (Lago Oeste, Brasília, 2011; sem financiamento), *Performance, cidade, corpo, política* (Instituto de Artes, UnB, Brasília, UnB, 2012; financiamento: FLAAC), *Performance, corpo, política* (local: Casa de Cultura da América Latina, financiamento: Redes, FUNARTE), *Birutas (e)vento* (Espaço Piloto, UnB, 2014; sem financiamento), *Performance, corpo, política* (Instituto Federal de Brasília, 2015; financiamento: UnB-MINC), *Participação, performance, política* (Lago Oeste, DF, 2016; financiamento: Redes, FUNARTE).<sup>9</sup>

Esses eventos buscaram refletir sobre a performance (fuleragem), seu corpo e/ou seus corpos, as ações, principalmente de rua, na cidade, como política, e foram permeados de tecnologias (transmissões ao vivo, registros em vídeo e publicação de fotos e vídeos na rede).

O intuito do último evento foi pensar a participação em performances e, como consequência, pensar o conceito de fracasso. A reflexão “performance como fracasso” resultou de uma participação minha no evento *Participación, Encuentro Latinoamericano de Performance*, ocorrido no Museo de Arte Contemporáneo Argentino, Junín, Buenos Aires, Argentina.<sup>10</sup>

Nesse evento, Elen Braga ([www.elengruber.com.br](http://www.elengruber.com.br)) fez uma performance onde se propunha a puxar 200 quilos, divididos em diversas anilhas de diferentes pesos, todos presos ao seu corpo. Braga arrastava os pesos com dificuldade. Lembro, novamente, o evento se chamava *Participación*. Durante a performance, me propus a ajudá-la colocando um peso a sua frente. Rapidamente houve murmurinho e diversas pessoas, sobretudo mulheres, se puseram a “ajudar” (performar com?). Ao término da performance, que durou, com a participação, apenas poucos minutos, o curador declarou à artista que sua performance tinha sido um fracasso.

<sup>9</sup> [www.performancecorpopolitica.net](http://www.performancecorpopolitica.net)

<sup>10</sup> <http://www.encuentrolatinoamericanodeperformanceparticipacion.com/>

Nós, Corpos Informáticos, trabalhamos muito na rua com/no improviso, buscando composição urbana e iteração. Logo, entendemos que o fracasso, em performance aberta ao público – e todas as performances deveriam ser abertas ao público, esse é um diferencial dessa “linguagem”, do nosso ponto de vista – não pode pensar em um possível sucesso de uma performance: como não há um *script* fechado, como estamos querendo que o público se torne iterator, só pode existir o fracasso, em performance participativa. Essa é uma das razões para denominarmos nossas ações, atualmente, fuleragem. Performances são trabalhos que se querem sérios, muitas vezes duracionais, onde, muitas vezes, o artista se propõe a sofrer ou a não falar com o público sujeito à passividade como quando esse se senta em seu sofá para receber enxurradas de mensagens, subliminares ou não, de sua tele-visão (que deveria se chamar tele-cegueira). Passivos, assim nos querem os políticos, as mídias, as redes. Passivos são aqueles que não tomam parte ativa naquilo em que estão envolvidos, não tomam iniciativa. Passivos são aqueles que sofrem ou recebem uma ação, sem agir ou reagir, que obedecem sem re-ação, que nunca se re-voltam, que se submetem ao(s) parceiro(s). A performance/fuleragem é ação, pede re-ação, re-volta.

O evento *Participação, performance, política*<sup>11</sup> ocorreu numa chácara na rua 18 do Lago Oeste, DF, entorno (esse local se encontra a 36 km de Brasília, mas parece que está a 300 km: uma região esquecida pelo Distrito Federal, quase um *Farwest*). Vladimir Safatle diria: aqui se vive um exílio involuntário.<sup>12</sup> Só há um ônibus que atende a região, este faz 4 viagens/dia. Sem transporte público, os habitantes do local não têm acesso à cultura, a saúde pública é rarefeita, a assistência social é pífia. Sem transporte público, a nossa proposta foi de residência: os participantes ficaram dormindo em barracas e a confraternização deu-se todo o tempo. Todos estavam expostos, postos para jogo, 24 horas/dia, 5 dias seguidos.

Muitas ações tiveram a colaboração de muitos, mas podemos dividir as performances e as fuleragens ocorridas nessa residência em participativas, políticas e sensoriais, todas com bordas confundidas visto abarcar, inevitavelmente, mais de uma das formas citadas e transitar entre elas. Trataremos, aqui, das fuleragens participativas, conseqüentemente mais políticas, do nosso ponto de vista.

Elen Braga, propositalmente convidada para esse evento que também se denominava “Participação”, propôs, para a rua 18, um deslocamento de tijolos reunidos, sendo que, sobre esses, deveriam estar muitos de nós

<sup>11</sup> Participaram deste evento o Corpos Informáticos: Ayla Gresta, Alla Soub (Mariana Brites), Bia Medeiros, Bruno Corte Real, Gustavo Silvamaral, Jackson Marinho, João Stoppa, Maria Eugênia Matricardi, Mateus de Carvalho Costa, Matheus Opa, Natasha de Albuquerque, Rômulo Barros, Zmário (José Mário Peixoto); e os convidados: Ana Reis (GO), Cássia Nunes (GO), Elen Braga, Laís Guedes (BA), Naldo Martins (AM), Raphael Couto (RJ).

<sup>12</sup> A colocação foi ouvida em uma palestra de Safatle: quando não há ou é rarefeito o transporte público para certos locais, seus habitantes são obrigados a um “exílio involuntário”.

(iteração): todos que coubessem. Nos colocamos apertados sobre os tijolos e, aos poucos, Braga foi deslocando os tijolos.



*Fracasso, por Elen Braga e iteradores. Rua 18, Lago Oeste (DF). 2016. © Bruno Corte Real.*

Dávamos micropassos para avançar. Alguns a ajudaram no deslocamento, tornando a proposta mais iterativa. Diversas foram as leituras feitas pelos moradores locais que assistiam: uma performance acessível. Estávamos em uma mania-festa-ação: ação, desprendimento de energia, revelando mania, “síndrome mental caracterizada por distúrbios de humor” e festa, exaltação eufórica. Tudo isso completamente fuleiro. E os tijolos foram se quebrando (fracasso), tornando ainda mais instável a “plataforma” sobre a qual estávamos.

Uma outra atividade coletiva, participativa, fuleira, com intensa participação dos moradores locais, foi o *Show de talentos*. A proposta nasceu de uma conversa exatamente sobre o fracasso em performance: o sucesso seria ganhar o primeiro prêmio? O segundo prêmio é um fracasso? Há prêmio em performance?

Estudamos as condições de som do maior bar local, compramos prêmios para os futuros vencedores e montamos um cenário com o que tínhamos. O *Show de talentos*<sup>13</sup> durou quase uma hora: foram apresentadas todas as possíveis fuleragens: canto, dança, declamação de poesia, contato improvisação, corrida em câmera lenta, desfile de “moda”, houve beijo na boca entre mulheres, paqueras, muita cerveja foi tomada, muito churrasquinho comido, levando a um lucro recorde nesse e nos bares vizinhos.

Alguns caíam no tapete improvisado que montamos sobre o chão de terra irregular. O som das caixas era de baixíssima qualidade. A iluminação era feita por faróis de carros. Houve muitos risos a cada “erro”. O fracasso vivido por todos é performance, fuleragem, arte? A novidade foi tanta que será que podemos afirmar que houve “abismo intranquilizante” naquela comunidade esquecida pelo poder público? Fracasso, em francês, *fracas (échec)*, significa barulho violento e repentino de algo que se quebra, explode, ou agitação barulhenta. Tudo isso aconteceu.

Outra ação coletiva, essa proposta por Natasha de Albuquerque, teve a participação de Cássia Nunes e Naldo Martins. A ideia de Albuquerque era correr por um descampado com uma calça muito grande que lhe caía pelas pernas e a fazia cair. Ela também urinou, defecou, cuspiu e iteragiu, principalmente com Naldo Martins. Ambos corriam, com calças que caíam e gritavam: “eu falo”, repetidamente. Essa ação, denominada *Diota*,<sup>14</sup> gerou um vídeo, que gerou inúmeras polêmicas: teve mais de 700 comentários no facebook em poucas horas e essa foi uma das “razões” para a censura da página Corpos Informáticos nessa rede social. Além disso, o vídeo foi exportado para diversos sites pornográficos. Atualmente são milhares de visualizações e muitos xigamentos.

Assim escreveu Albuquerque na página do vimeo:

*Diota* é um trabalho desenvolvido em residência artística durante o evento Participação Performance Política 2016. Foram analisados os aspectos participativos e inesperados durante uma proposta performática. Chega-se à ideia que o fracasso da performance seria a participação do público, sua intersecção e alteração. Em *Diota*, o fracasso torna-se evidência. Propõe-se uma corrida em meio a um lugar devastado com o intuito de cair, de revés. As interações modificam a narrativa. A sensação de perplexidade transforma a ação em absurdo – jogo sem lógica ou paradoxo do acontecimento. O vídeo desta ação obteve mais de 600 mil visualizações no Vimeo e inúmeros compartilhamentos, em grande parte, agressivos e negativos em relação à obra. O paradoxo afirma o poder da dúvida, uma vez que o aspecto duvidoso da obra concebeu questionamento, indignação e assim gerou compartilhamentos e a disseminação do vídeo. Os ditos *ha-*

<sup>13</sup> <https://vimeo.com/194957269>

<sup>14</sup> <https://vimeo.com/194573362>

*ters* divulgaram muito bem o trabalho. Um público que não frequenta museus e pouco estuda arte cumpriu a tarefa de crítico com comentários, às vezes supérfluos, às vezes elaborados. Quem afirma a arte é o público ou os artistas?  
 Palavras chave: fracasso, incoerência, desrazão de mundo.

Sendo um vídeo feito durante um evento patrocinado pela FUNARTE, ao fim do vídeo lê-se “Rede Nacional de Artes Visuais. FUNARTE. Ministério da Cultura”. Aqueles que reclamaram da nudez e da idiotice proposital de *Diota* não perceberam o quanto o investimento reverteu para a formação e o enriquecimento cultural e financeiro dos moradores locais.



**Fuleragem** e vídeo **Diota**. Natasha de Albuquerque. **Participação, performance, política** (Lago Oeste, DF, 2016; financiamento: Redes, FUNARTE). © Rômulo Barros e Bruno Corte Real.

Gostaria, ainda de citar a proposta feita pelo Corpos informáticos durante esse evento: *Dança das Cadeiras*. Fizemos uma coleção de cadeiras de bar “naturalmente” quebradas (fracassadas). Arte e tecnologia de terceira categoria: aquela que não pensa o futuro. Essas cadeiras de plástico levam 600 a 1.000 anos para sumirem na natureza, isto é, virarem microplástico! Propusemos a todos que se vestissem com um certo tom de vermelho, para criar uma unidade, mas não um uniforme, e munidos das cadeiras de plásticos fomos para a BR 001, onde desfilamos<sup>15</sup> por cerca de uma hora em um percurso de cerca de 1 km.

Essa ação atingiu cerca de 500 pessoas, moradores, vendedores e pessoal transitando de moto e carro pela BR. A interação foi intensa: parávamos os carros para anunciarmos que estávamos fazendo arte, outros paravam para perguntar o que fazíamos. Alguns nos deram trocados. O corpo pode a política. Um corpo sozinho pode ser/fazer política. Muitos corpos são potência política. Éramos umas 20 pessoas.

<sup>15</sup> Para *desfilando* ver “Corpos Informáticos: ‘Esqueci meu guarda-chuva’”. **Anais do 25o Encontro da ANPAP**. Disponível em [http://anpap.org.br/anais/2016/comites/cpa/maria\\_beatriz\\_medeiros\\_final.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/comites/cpa/maria_beatriz_medeiros_final.pdf). Acesso em 10 dez 2017.

Compor é, antes de tudo, aproximar, isto é, avizinhar-se a algo num processo de relações. Há vizinhança de muro, de cerca, de abandono, de janela, porta, andar, calçada, rua, bairro, praça, cidade etc. Fronteiras, composição. Não há fronteira entre a sua rua e a do seu vizinho de porta/estado. Qual a fronteira da fronteira? Somos errantes enquanto compomos com a ambiência que é cada um. (Aquino & Medeiros, 2009. [www.corpos.org/parafernalias](http://www.corpos.org/parafernalias))

Composição e decomposição: Arte (fuleragem) na rua compondo com a paisagem e decompondo camadas estanques de compreensão daquela rodovia, daquele bairro também violento, da cidade de Brasília e seu entorno abandonado como as cadeiras quebradas. Muitas foram as histórias que ouvimos contar à noite no bar: cada um, uma leitura. Tentamos escovar a contrapelo a realidade, escavar a realidade, tentamos encontrar um real para além da realidade, para além da realidade que passa na tele-cegueira. Buscamos tanger impossibilidades, ser o indizível, ser “o abismo intranquilizante”, diria Heidegger. Mas, não temos certeza do impacto da ação em cada passante e/ou motorista, não tínhamos como objetivo obter sucesso. Talvez a ação tenha sido um fracasso, ou melhor, certamente foi um fracasso já que não havia a possibilidade de sucesso. Assim podemos recomeçar por onde havíamos começado:

Este trabalho teórico tenta transmitir a impossibilidade de prever o que se segue a partir do que precede. Ele é descendente de um combate entre a inteligência que se exprime por conceitos, descobrindo ligações causais, analogias etc. e a galhofa: de prazer em prazer, de anedota em anedota. Assim o instinto foge das demonstrações lineares entediadas. Instinto de sobrevivência, a sobrevivência de nosso trabalho plástico. Os textos aqui reproduzidos tentam o erro, exprimem seus limites, sua nocividade. (MEDEIROS, 1989)

O catálogo do evento *Participação, performance, política* está disponível em [https://issuu.com/corposinformaticos/docs/cata\\_\\_logo\\_ppp\\_2016\\_menor](https://issuu.com/corposinformaticos/docs/cata__logo_ppp_2016_menor) e sua visualização é precedida por “*Content Warning. This publication may contain content that is inappropriate for some users, as flagged by issuu’s user community.*” Censura por toda parte: sociedade hipócrita!

Assim se exprimiu Maria Eugênia Matricardi, co-organizadora e participante do evento:

Contemporaneamente diversos projetos de resistência aos poderes de homogeneização cultural e estética seguem curso, levando em consideração a multiplicidade dos modos de vida e a escolha que cada indivíduo pode exercer no íntimo e na comunidade. Esses projetos, gestos, feitos, encontros,

habitam outro lugar: o regime estético (RANCIÈRE, 2005). Quando a ação se faz no mundo, a relação com a vida se mestiça, fica indistinta, partilha do mesmo plano de imanência. Este nó entre ações, vida, rua, dentro e fora de instituições, desvela políticas estéticas que atuam de forma urgente, agem no mundo realizando, materializando gestos, não apenas provocações. Esta efetivação compõe lugares possíveis e produz dissensos reconfigurando, material e simbolicamente, espaços e relações. Essa qualidade de política é vista como abertura e indeterminação ao que não se conhece – arte, fuleragem, fracasso – e promove a circulação de afetos em um presente profundo, para além da camada do instante.



*Dança das cadeiras. Rua 18, Lago Oeste (DF). 2016. © Bruno Corte Real.*

## Referências

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 2-232.

DELEUZE, Gilles. *Les cours de Gilles Deleuze*. 27/01/1987. Disponível em: [www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=137&groupe=Leibniz&langue=1](http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=137&groupe=Leibniz&langue=1). Acesso em 20 de out. de 2015.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

MEDEIROS, M.B. (inédito). *O circuito dos afetos de Vladimir Safatle: uma teoria estética*. 2017.

MEDEIROS, M.B. “Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos”. *Art Research Journal*, Vol. 4. n. 1, UFRN, 2017.

MEDEIROS, M.B. e ALBUQUERQUE, Natasha. Composição Urbana: surpreensão e fuleragem. *Palco Giratório: circuito nacional*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013.

MEDEIROS, M.B. *Manie-festa-actions*. L'artiste sujet et objet de l'oeuvre d'art. Tese de Doutorado, Universidade Paris 1-Sorbonne. 1989.

MOLES Abraham e ROHMER, Elizabeth. *Théorie des actes*, Paris, Casterman, 1977.

## Painel 7 // Panel 7 // Panel 7

Composições marginais na cena contemporânea  
// Composiciones marginales en la escena contemporânea // Marginal compositions in the contemporary scene

### Corporalidades para la propuesta chilena transescénica Orgiología desde el abordaje somático // Corporalidades para a proposta chilena transcênica Orgiología desde a abordagem somática

*Paula Sacur*

#### Resumen

Este texto comparte la investigación entorno a lo que fue la búsqueda de las corporalidades para la creación artística de la obra transescénica orgiología. Profundizando a partir de laboratorios de exploración y experiencia en el abordaje de la práctica somática en BMC®, para encontrar un lenguaje corporal en los intérpretes-autores en la escena. Una creación artística que cruzó, danza contemporánea, performance, teatro político, teoría crítica de la cultura y activismo de disidencia sexual.

**Palabras clave:** corporalidad, Body-Mind Centering®, lenguaje-corporal

#### Resumo

Este texto compartilha a pesquisa em torno do que foi a busca das corporalidades pela criação artística da obra transescênica orgiología. Aprofundamento a partir do laboratórios de exploração e experiência na abordagem da prática somática no BMC®, para encontrar uma linguagem corporal nos intérpretes-autores da cena. Uma criação artística que atravessou, dança contemporânea, performance, teatro político, teoria crítica da cultura e ativismo da dissidência sexual.

**Palavras-chave:** corporeidade, Body-Mind Centering®, linguagem-corporal

Tras ser seleccionados en esta versión de Labcritica 2º Trans-in-Corporados 2018, en Rio de Janeiro durante los días 23, 24 y 25 de Agosto, participando junto a Ernesto Orellana con la ponencia de la “Metodología transescénica e imaginario post colonial en búsqueda de la libertad sexual de la propuesta artística chilena orgiología”, desafío y una buena oportunidad para revisitar mi experiencia de lo que fue la búsqueda de las corporalidades para esta transescena, que atraviesa y transgrede mi oficio, la danza. Bajo este título, “Corporalidades para la propuesta Chilena transescénica orgiología desde el abordaje somático”, inmerso en muchas capas que nos hace reflexionar en varios aspectos, en este texto me enfocaré y profundizaré en lo que es mi expertis, la danza contemporánea y la inserción de este nuevo hallazgo de corporalidad somática que vengo abordando desde marzo del 2016 en el Body-Mind Centering®, Cuerpo-Mente Centrados.

Para contextualizar la inmersión de estos cuerpos transescénicos y lo que fue nuestra inspiración para la creación, partiré por la palabra “Orgiología”. Una palabra inventada, para realmente considerarnos una especie de orgiólogos: Individuos que son especialistas en el estudio de la orgía, orgiólogista. A si mismo “Orgiología”, es una creación artística contemporánea dirigida por Ernesto Orellana y Paula Sacur, estrenada en abril del 2018 en Valparaíso, Chile. El proceso de creación se realizó durante el año 2017, gracias a la obtención de FONDART (Fondos Nacionales del Desarrollo Cultural y de las Artes, Chile), a través de un proceso transescénico. La Transescena la definimos como una investigación metodológica indisciplinada que transfigura y cruza distintas prácticas escénicas corpóreas transgrediendo sus límites con fines políticos. Ella permite transgredirnos en nuestras concepciones identitarias, fijas y disciplinares de las artes, contagiándonos y resignificándonos, aprendiendo y emancipándonos de las normas de géneros artísticos y sexuales, deviniendo corporal, artística y políticamente. La transescena nace en el 2015, a partir del proceso creativo de la propuesta “Cuerpo para odiar” dirigida por Ernesto Orellana.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ernesto Orellana, (1982) Artista escénico formado en la Universidad de Chile. Activista en CUDS (Colectivo Utópico de Disidencia Sexual). Director de Teatro SUR. Académico en varias escuelas de artes escénicas de Chile. Su trabajo cruza teatro político, performance, danza contemporánea y activismo en torno a violencias políticas y disidencias sexuales latinoamericanas. Sus obras se han presentado en Chile,

En Orgiología nos inspiramos en la acción y definición griega de la “Orgía” (Cualidad de la agitación de las pasiones del cuerpo/acto sexual en grupo), cruzando danza contemporánea, performance, teatro político, teoría crítica de la cultura y activismo de disidencia sexual. Reconociendo en la historiografía Grecolatina de la acción Orgía, una operación de la producción biopolítica del dominio de los cuerpos y sus sexualidades, nos sumergimos en las representaciones sexuales precolombinas, principalmente en los vestigios artísticos de la cultura Mochica, para intentar desmantelar los procesos de la colonización de nuestras corporalidades sexuales latinoamericanas. En esta propuesta de metodología se sumergió en la desconstrucción de dichas operaciones desmantelando los procesos de naturalización que organizan y disciplinan nuestras conductas chilenas sudacas, provocando una investigación activista sexual y somática-crítica entorno a los sistemas internos del cuerpo.

Con más de 28 años de experiencia en la danza contemporánea, que me ha llevado a replantearme una y otra vez cual es el lugar más particular de autoría para crear lenguaje corporal, un discurso personal que me sostenga en mi danza y pueda proclamar, dentro de mis investigaciones personales en esta búsqueda surgió un sistema que titulé “Geometría abstracta”, consiste en un sistema de exploración del espacio y el imaginario sonoro-corporal del movimiento del cuerpo tridimensional, que permite indagar en la organización de círculos, puntos, curvas, líneas, ángulos y sus combinaciones, creando infinitas posibilidades en el movimiento desde sus figuras geométricas, como estrategias y modos para redescubrirse en caminos de la sensación y el compromiso simultáneo del cuerpo consigo y su entorno, respecto del espacio; con volúmenes y figuratividades diversas, con texturas y sucesos únicos desde sus memorias y biografías particulares. Una manera de habitar y expresar los recorridos de la experiencia del movimiento corporal. Una manera de pensarse en un habitar a través de una poética geométrica del cuerpo que crea experiencias expresivas. Intenciones corporales a través de los dibujos del cuerpo en el espacio y su democratización, a través de la Geometría abstracta.

A partir de esto, mi interés fue en profundizar y explorar con esta guía, las corporalidades humanas, por medio de la prácticas somáticas que se suman a mi repertorio de lenguaje corporal, certificada como Educadora del Movimiento Somático (SME) en Body-Mind Centering®, que obtuve en julio de 2018, en São Paulo, Brasil, coordinado por Interior producciones artísticas internacionales “Corporalmente”, dirigido por la Dr<sup>a</sup> Adriana Almeida Pees y certificado por The school for Body-Mind Centering®, Estados Unidos, para así llegar a encontrarnos con nuestras propias vivencias y experiencias en y desde la conexión cuerpo y mente centrados, voy reflexionando en el cómo nos enfrentamos al mundo desde el cuerpo y

la expresión en danza, develando una mirada personal para cada danza en el mundo; Danza que sucede cuando el cuerpo se enfrenta y vive en el espacio propio y externo; espacio que al mismo tiempo tiene su propia biografía e historia y manera de relacionarse desde ella. Los posibles significados que ya tiene cada cultura, cada arquitectura y sus memorias, son lo que nos determina el devenir de la vida. Las herramientas para facilitar un cuerpo expresivo, dinámico y abierto al mundo, desde su contexto físico como unidad espacial que re-significa. Un paisaje como símil de cuerpo. Observarlo así, puede permitir una distancia que colabore a preguntar: ¿Cómo estamos observándonos respecto al entorno?

Mis deseos cómo ser humano, ligado a la sensibilidad y poéticas del arte, la danza y las prácticas somática, a impulsado en mí, una conciencia más aguda, a partir del cómo me relaciono con otro ser humano y el cómo somos capaces de dialogar a través del cuerpo, sensible y perceptivo. Estos pensamientos y pregunta me llevaron a postular el año 2017 al programa de pos graduación en danza en la línea; Dança, Corpo e Cognição, en la Universidad Federal da Bahía, Brasil, gracias a la beca obtenida por la OEA. Mi incansable necesidad de organizar y analizar los métodos que ya están en mi experiencia, me llevaron de aquí a un año más a una disertación que se sumerja en una danza con cuerpos que dialoguen desde sus sensibilidades y percepciones internas para relacionarse con el mundo.

A su vez, mediante arduos diálogos con Ernesto Orellana coincidimos en un impulso y una necesidad de indagar en una exploración desde las profundidades de cada ser humano que habite y dialogue desde su propia experiencia en la presencia escénica que precisa la obra orgiología, una visceral propuesta. Siendo así, la intención de colocar en escena cuerpos con distintas fisionomías que construyan y dialoguen desde un discurso autoral, un lenguaje corporal particular, para esta propuesta de libertad sexual de los cuerpos en escena. Desde ese lugar, sensibles y disponibles, surgen las corporalidades para la creación artística transescénica orgiología,

Y aquí entra en profundidad la investigación somática del proceso de creación de las corporalidades para obra, a través de laboratorios de exploración y experiencia de la practica somática de BMC®, nos llevó a la corporalización<sup>2</sup> de los sistemas internos del cuerpo a través del abordaje que propone Bonnie Bainbridge Cohen de Body-Mind Centering, que integra e incorpora al movimiento, el cuerpo y la conciencia, un estudio experimental basado en la forma de realización y aplicación de los principios anatómicos, fisiológicos, psicofísicos y de desarrollo, utilizando el movimiento, el tacto, la voz y la mente, lo que implica un nexo real con los fundamentos de los principios del abordaje de BMC®. En el libro de Bonnie Bainbridge

<sup>2</sup> El termino corporalización, es una traducción del termino embodiment, basado en el artículo de Clédia Quiroz, "Proceso de corporalización en las prácticas somáticas BMC" (COHEN, 2015, pg. 12)

Cohen, Sentir, Perceber e Agir, dice:

El BMC es un estudio. Su tema es el movimiento. Al observar el movimiento del cuerpo, podemos ver el movimiento de la mente. La “mente” de una forma física es la cualidad de movimiento de esa forma, su inteligencia inherente a un nivel celular (COHEN,2015, pg. 12).

Siendo esta una práctica somática que aborda la mente de cada sistema interno del cuerpo, principios de este abordaje que permitió poner el cuerpo y la mente centrados en una imagen interna del cuerpo, para corporalizar posteriormente, construyendo particularidades de las corporalidades y su relación con los otros cuerpos desde un lugar orgánico tangible y sexual. Mente y cuerpo centrados en una presencia de ser y estar y relacionarnos hacia el otro cuerpo desde las distintas capas, tejidos y redes que envuelven nuestro cuerpo humano. “Toda vida comienza y termina en la célula” (Cohen,2015, pg. 129).

### **Abordaje de los sistemas internos del cuerpo**

Una de las cosas que considero esencial en sentir es que alcanzamos un punto en que nos tornamos consciente y después lo abandonamos, para que el propio sentir no sea una motivación; para que nuestra motivación sea la acción, basada en la percepción. (COHEN, 2015, pg. 123).

Sentidos y percepción, fue nuestro primer acercamiento a esta práctica somática de BMC®, por medio del laboratorio experiencial y experimental, a través de la estimulación de la piel, el olfato, el gusto, la audición y la vista, corporalizando cada sentido, percibiendo la cinestesia y dejando que el devenir de cada sensación cree movilidades particulares. Sentidos y percepción permite a los intérpretes-autores, entrar en relación a lo que van sintiendo y percibiendo en su entorno, volcando la presencia en ese estado actual con atención e intención en el aquí y el ahora en presencia de los sentidos, todos los sentidos actuando a la vez, a su vez puede acontecer que uno esta más presente que los otros, por ejemplo; En la primera escena de la obra, la luz es muy tenue y en pocos lugares de la escena, los intérpretes-autores están cubiertos y no logran visualizar con detalle el espacio, así se agudizan otros sentidos, percibiendo con los oídos se amplía la audición que por medio de los estímulos sonoros captan y devienen las corporalidades perceptivas, a su vez y por narrativa de la obra comienzan amplificarse otras sensaciones como la aparición de la “piel”, primera capa del placer en el cuerpo, una de las corporalidades más visitadas en la obra, la piel, su primera capa epidermis, el tejido más externo del cuerpo, gran organismo que cubre todo el cuerpo, tiene espesura y pigmento melanina responsables del color de la piel. La piel como una gran membrana, a si como es la membrana de la célula, que percibe

y capta nuestro entorno, esto también estimuló a dispositivo escénico. Cohen nos ayuda a interpretar esta imagen con las siguientes palabras:

...nos define como individuos, separándonos de aquello que no somos. Con la piel, tocamos el mundo exterior y somos tocados por él. Ese límite externo es nuestra primera defensa y de vehículo. Ella determina la manera general como nos abrimos o nos cerramos con relación al mundo – por medio de la piel, somos tanto invadidos como protegidos, y recibimos y hacemos contacto con los otros (COHEN, 2015, pg. 27).

Nos enfocamos en el oído interno, donde se encuentran unas piedritas llamadas otolitos y unos pequeños cabellos llamados cilios. Las piedras bajan y estimulan los cabellos, esto nos permite reconocer donde está la cabeza en relación a la tierra, a si como la visión y el contacto con la piel hacia la superficie de apoyo y los receptores de gravedad en el cuerpo y el sistema vestibular, se observaron imágenes que ayudaron a percibir las dimensiones internas del cuerpo en su relación con la física, la materia, la energía y el espacio-tiempo, parte fundamental de la percepción de nuestro cuerpo que nos permite relacionarnos con la tierra y el cielo, corporalizando el peso, gravedad, espacialidad, adelante, atrás, el equilibrio, los planos internos del cuerpo y desde ahí devenir en el caer y recuperarse para entrar en nuevos estado internos, a través de los distintos tonos posturales da la noción interna del cuerpo espacio y generar diversas corporalidades.

Respiración celular. A partir de la investigación somática de la percepción de las células, comprendemos el “estado de presencia” activa, perceptiva y fluida del cuerpo. Desde ahí realizamos ejercicios de propiocepción, visualizando nuestras células y cómo desde ellas podemos comunicarnos con los otros. Una manera sutil de abordarnos en relación con otros cuerpos, el toque en esta práctica somática es fundamental, nos permite entrar en la mente del sistema que se esté trabajando y percibiendo desde la acción de tocar, tanto el que es tocado como el que toca logran entrar en la mente de este sistema, es recíproco, Cohen nos dice:

Cuando tocamos una persona, ella también nos toca. La sutil interacción entre cuerpo y mente puede ser claramente experimentada cuando tocamos a los otros. El arte del toque y de repadronización es una exploración de la comunicación por lo que el toque - la transmisión es la aceptación del flujo de energía en nosotros y entre nosotros y los otros. En el trabajo del toque, al tocar en diferentes ritmos, regresamos la atención para capas específicas del cuerpo, seguido en las líneas de fuerza existente y sugiriendo nuevas, y por los cambios en la presión y en la cualidad del toque, entramos en armonía con los diferentes tejidos y sus cualidades mentales asociadas (COHEN, 2015, pg. 31).

Nuestro cuerpo y nuestra mente entra en un estado de atención en la micro-sensación-percepción-imagen, cada experiencia es personal y subjetiva, lo que nos lleva a una interpretación muy personal de ese estado de ser, para continuar con esta práctica, el dibujar fue una estrategia para realizar y encontrar otro lenguaje y re-interpretación del estado interno, que se realizaba luego de una experiencia somática, parte en que se registra de una manera tangible lo que nuestro inconsciente devela en esta vivencia.

Sistema óseo y orgánico. Experimentamos y exploramos en la estructura ósea, como contenedor de nuestros órganos. Los huesos como lugar de soporte, visualizando su diseño, percibiendo su textura, su diseño, su espacio, por medio del toque, la somatización y la corporalización llegamos a lo cóncavo, convexo entre un cuerpo y otro, relacionando pelvis con sacro, en todas sus posibilidades de encuentro, que visitamos también en las imágenes de la cultura Mochica. Y los órganos, como contenido del continente esquelético, carne que proporciona la sensación de volumen; hábitat natural de las emociones, de las memorias de nuestras historias personales. “Los órganos ejecutan las funciones de nuestra sobrevivencia interna – respiración, nutrición y eliminación” (COHEN, 2015, pg. 26)

Sistema de los fluidos. Exploramos en experiencia de los distintos fluidos del cuerpo. Fluido celular; es el fluido de la existencia presente, estado de reposo absoluto, presencia momento a momento. Fluido Intercelulares; es la base de la vitalidad y del flujo de la energía en los órganos y músculos, es el océano interno. Fluido sanguíneo, arterial; es una pulsación constante, rítmica, activa, asertiva, fluyendo para afuera a partir del corazón y el fluido venoso; viaja en dirección hacia el corazón, cíclico, ondulante, continuo, infinito, subiendo y bajando. Fluido linfático; es un fluido de defensa, de la sobrevivencia, crea una tensión espacial, un flujo continuo y un delineamiento estable, es frontera, límite, foco, claridad, delicado y detallado, es como una especie de tela de araña. Fluido cerebro espinal; se relaciona con el estado de reposo meditativo el “yo”, un líquido que va desde el cerebro y baja por la médula espinal, es continuo, con un ritmo tranquilo, provoca levedad, quietud activa, consciencia, un flujo que viaja por la columna (cabeza al coxis), atemporal, amplitud infinita, suspensión entre la tierra y el cielo. Fluido sinovial; este se encuentra en nuestra articulaciones, es la fuerza lubricante de las articulaciones, tiene un flujo más libre, sin estructura en el cuerpo, se siente más suelto, elástico, más envolvente y libre. Y por último experimentamos en la fascia; tejido conectivo que está en todo el cuerpo, un gran envolvedor de células, en los órganos, músculos, en todos los sistemas está este fluido, este puede ir variando en su densidad, textura y cualidad, puede ser gel, sólido, deslizante e incluso seco, la palabra tensegridad ayuda mucho a entender este fluido, como este gran tejido conectivo crea un arquitectura interna en nuestro cuerpo. Estas características obtenidas desde mi experiencia y recogidos desde el libro en el módulo específico de los fluidos de los sistemas del cuerpo en



© Paz Villarroel



© Paz Villarroel

BMC, facilitaron la búsqueda de diversas cualidades para complementar nuestras corporalidades, obteniendo una mayor gama de texturas internas.

Sistema Ontogenético: Se realizó un recorrido al lugar de la línea primitiva; imaginando los líquidos vitelínicos y amnióticos, esta vez partimos desde las imágenes en videos y láminas de el proceso de desarrollo embrionario. Y por ser el último sistema que se experimentó y exploró mediante a somatización del imaginario embriológico, la parte más primitiva del desarrollo ontogenético, la invaginación de la endoderma, mesoderma y la ectoderma, esa línea de en medio nuestra línea más primitiva que va desde el orificio orofaríngeo viaja por el tubo digestivo y va hacia una membrana cloacal, nos permitió encontrar una entidad propia para la relación de un cuerpo orgiológico.

Se enalteció corporalmente y simbólicamente los órganos orificios “Boca y Ano”. **Una otredad genital que descolonice la presencia del falo como jerarquía de la historia de la sexualidad, al margen de sus orientaciones, es una ideología binaria**, la monogamia como práctica cultural, ha permanecido como el patrón educativo de conducta sexual como base de la organización de la sociedad familiar, la poligamia, o la posibilidad de realizar actos relacionales sexuales con más de una persona, es un tema recurrente en la sociedad.

A través de esta práctica somática nos permitió un abordaje para nuestra búsqueda de la corporalidad y las distintas fisionomías que enfrentan la escena, situar desde la mente la presencia e imagen de los sistemas internos del cuerpo profundizando en cada capa, y a su vez entrando en la sutileza de la micro percepción y en la magno percepción desde las células a la piel para ir estimulando y desarrollar a través de la dramaturgia de la transescena orgiología, un desenfreno corporal, construyó un imaginario y autoría en las corporalidades de los intérpretes y a si, su relación con los otros cuerpos desde un lugar orgánico, tangible y sexual. Sumando las investigaciones teóricas y prácticas que sucedían paralelamente a esta exploración corporal, en torno a las sexualidades, el erotismo, el género y la historia de la orgia, enriqueciendo el discurso de los cuerpos que habitan esta transescena.

## Referencias

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, perceber, agir: Educação Somática pelo Método Body-Mind Centering®*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

Sitio web de la transescena “Orgiología”, 2018. <http://orgiologia.cl/metodologia/>

Sitio web compañía Teatro SUR, <http://www.teatrosur.cl/>

## Painel 7 // Panel 7 // Panel 7

Composições marginais na cena contemporânea  
// Composiciones marginales en la escena  
contemporânea // Marginal compositions in the  
contemporary scene

### Linha Branca: investigações do programa performativo // Línea Blanca: investigaciones del programa performativo

*Pablo Roberto Vieira Ferreira*

#### Resumo

*Linha Branca* é uma investigação dentro da linguagem da *performance* que tem como disparador criativo algumas imagens do romance *Limite Branco* (1970), do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu. A partir do contato com a sua obra e impulsionado pelos “programas” defendidos por Fabião (2009), desenvolvo a ação que dialoga com minha pesquisa e com o grupo que componho, a Sociedade Cênica Trans (Sociedade T).

**Palavras-chave:** performance, programa performativo, sociedade cênica trans

#### Resumen

*Línea Blanca* es una investigación dentro del lenguaje de la performance y tiene como disparador creativo algunas imágenes de la novela *Límite Blanco* (1970) del escritor brasileño Caio Fernando Abreu. A partir del contacto con su obra y conducido por los “programas” defendidos por Fabião (2009), desarrolla la acción que dialoga con mi investigación y con el grupo que compongo, la Sociedad Escénica Trans (Sociedad T).

**Palabras clave:** performance, programa performativo, sociedad escénica trans

Falar da construção de *Linha Branca* é falar de um percurso enquanto artista-pesquisador que venho galgando dentro da linguagem da performance. Há cerca de sete anos venho dialogando com essa linguagem, tanto dentro da minha formação em Licenciatura em Teatro pela UFRN, como agora na pesquisa de Mestrado que estou desenvolvendo na mesma universidade, cuja linha de pesquisa é Interfaces da Cena: Políticas, Performances, Cultura e Espaço. Nesse percurso, foi muito importante o encontro com artistas e pesquisadores da performance para eu ter contato com outras formas de criação, me provocando a pensar meus disparadores enquanto artista da cena. Um desses encontros aconteceu no ano de 2015 numa residência artística chamada ENCONTRO-LABORATÓRIO realizada em Natal/RN, mais especificamente no Espaço Cultural Gira Dança, ministrado pela artista, produtora e gestora cultural, Talma Salém.<sup>1</sup> Na ocasião, Salém compartilhou metodologias de criação e treinamento relacionados a sua pesquisa, propondo um espaço de experimentações ligadas à performance “travessia” que foi contemplada com o Prêmio Funarte Artes na Rua (Circo, Dança e Teatro) 2014. Foi nesse momento que tive acesso a ideia de programa defendida por Eleonora Fabião<sup>2</sup>. Esclarece a autora, que

O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições) (FABIÃO, 2009, p. 03).

O programa surgiu como uma válvula que me auxiliava no entendimento da minha ação. Parece que, ao saber da existência dessa ideia de organização, me sinto estimulado a criar, tendo agora um respaldo de como posso arquitetar as coisas de maneira mais tranquila e pensada, fugindo um pouco dos jogos improvisacionais como a própria autora também

<sup>1</sup> Para mais informações, acesse: <https://talmasalem.com/>.

<sup>2</sup> Performer, teórica da performance e professora associada da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) -- Graduação em Direção Teatral e Pós Graduação em Artes da Cena onde coordena a linha de pesquisa “Experimentações da Cena: formação artística”. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/7734401/eleonora-batista-fabiao>>. Acesso em: 30 set. 2018.

aborda. Desde esse contato, os escritos de Fabião me auxiliam quando penso nesse agenciamento entre performer e audiência.

No ano seguinte, a Sociedade Cênica Trans (Sociedade T) – grupo que faço parte desde 2013 e que desde então vem se empenhando em desenvolver pesquisas e laboratórios de criação que construam uma linguagem trans, ou seja, um modo de fazer artístico que estimule o encontro entre as artes produzindo uma poética própria, híbrida – estava em processo criativo cujo mote de partida era a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora...*, de Caio Fernando Abreu. Ao ter contato com os escritos do autor, resolvi criar uma performance utilizando seu primeiro romance: *Limite Branco*. Escrito em 1967 e publicado em 1970, a obra narra as angústias e os questionamentos de Maurício, jovem que vai percebendo com o decorrer dos dias que se tornar adulto é algo inevitável e muito perturbador. O livro, que me tocou de diversas maneiras, possui passagens muito poéticas que me soaram potentes para criar algo, como o trecho a seguir:

Eu acho que o problema maior em relação a Deus não é crer ou descreer – é sentir ou não sentir. Não há uma crença sem o sentimento profundo, enraizado, de que ele existe e está em nós. Ou se há, é uma crença completamente falsa, como quase todas que conheço. E eu não sei se creio porque ainda não senti. (ABREU, 2007, p. 53)

Importante expoente de sua geração, gay e indivíduo que passou pela Ditadura Militar, olho o livro de Abreu como inquietante e me debruço em dar uma resposta frente a um de seus escritos. Uma resposta performativa.

Eu tinha, então: a ideia de *programa performativo* de Fabião + o romance *Limite Branco* de Abreu + o desejo de criar e movimentar essas informações = resultando na performance Linha Branca.

Utilizo o programa como procedimento composicional que me auxilia a pensar nas ações que vou desenvolver, no espaço em que elas ocorrerão, nos possíveis objetos e/ou materiais utilizados, e que me serve como arcabouço para que eu reflita sobre meus atos e de como eles serão entregues, mostrados e vivenciados pela audiência. Fabião (2013, p. 04) pontua de maneira muito objetiva que “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”.

Como uma página em branco que vai sendo preenchida com traços e desenhos, faço isso com a ação, uma vez que trago comigo todos os materiais cênicos, exceto o romance de Abreu, que já se encontra no espaço

dentro de um quadrado de fita crepe. Todos os objetos cênicos foram utilizados a partir das passagens do romance também. Nesse sentido, travesseiro, despertador, copo de leite, cigarros, entre outros, foram retirados do romance e transformados em imagens em movimento na ação. Essa apropriação da utilização de um livro me recorda uma ação de Fabião, realizada em Fortaleza, intitulada *Saudades do Brasil*, onde no chão abre o livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss, que contém registro de viagem com uma série de fotos dos índios nambikwaras (estado de Mato Grosso, década de 1930). Em sua ação, deitou-se no chão como os fotografados e poeticamente dava tempo ao tempo. Como verifica-se em seu depoimento:

Hoje, 8 da manhã. Seu Castelo já estava lá – veio desejar bom dia. Agachei e abri o *Saudades do Brasil*. Ventava. Prendi as páginas com pedras portuguesas. Em poucos minutos juntou um bocado de gente. Uma moça me ajudou a encontrar a posição da foto, endireitou meu cabelo e volta e meia ajeitava meu corpo. (FABIÃO, 2015, p. 81)

Acho interessante trazer esse exemplo aqui, pois na minha ação também trabalho com o livro físico e, em ambos os casos, eles servem para a construção de imagens corporais.



Figura 1: Detalhe da performance *Linha Branca* apresentada na VI MUAC – Mostra Universitária Artes em Cena, João Pessoa/PB, 2016. © Mariana Soares.

O título da performance também faz menção a sua visualidade. Opto por utilizar todos os elementos cênicos e as roupas na cor branca, evidenciando o esgarçamento de uma ideia em torno de uma palavra.

Havia o desejo de utilizar alguns trechos do romance na performance, de colocar a voz nela, mas não gostaria de usá-la de maneira usual, queria um canal entre a minha voz e a audiência. Como recurso tecnológico, me apropriei do uso do aparelho celular, pois mesmo que fosse a minha voz gravada, estaria em outro dispositivo. Argumenta Sampaio (2014, p. 54) que “os telefones celulares dentre outras mídias interativas podem estar muito próximos do corpo, quase como uma vestimenta”. Uma vestimenta de uma boca virtual que se sobrepõe a uma boca real. A boca em cima da boca que comunica o texto.

Com o celular me aproximo das pessoas, direciono para que algumas delas vejam o vídeo mais de perto, a boca mais de perto, ouçam melhor o texto, ou então que somente uma única pessoa tenha acesso a esse vídeo/texto, como é o caso quando ofereço os fones de ouvido para quem se disponibiliza a ter acesso ao que falo de maneira individual, provocando curiosidade nos demais. Como “a experiência humana contemporânea está diretamente relacionada ao desenvolvimento dos dispositivos tecnológicos” (SAMPAIO, 2014, p. 51), é através do uso do aparelho celular que consigo manter breves relações com o público.



Figura 2: Apresentação da Performance *Linha Branca* na VI MUAC – Mostra Universitária Artes em Cena, João Pessoa/PB, 2016. © Mariana Soares.

Conceber e realizar a performance *Linha Branca* me aciona de novo para a criação. Juntamente com a Sociedade T, onde me ocupo mais com as atividades voltadas para a produção, estar me movimentando nesse sentido é muito revigorante. Sendo sua trajetória mais voltada para a criação

de encenações performativas, fazer performance dentro do grupo é um desejo de investigação individual que tem aflorado nesses últimos anos, por acreditar que é uma maneira de potencializar a presença de maneira mais efetiva e ágil. Para Fabião,

Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu? (FABIÃO, 2013, p. 06)

É a partir dessas muitas indagações, muito pertinentes à arte contemporânea, que fazer performance é essencial para entender algumas questões voltadas para o corpo, presença e criação, pois como é um terreno em constante movimento, nos possibilita ir experimentando no decorrer em que a linguagem se transforma, se reinventa, dialoga com outras áreas.

Há no livro de Abreu (2007, p. 180), quase perto do fim, uma frase escrita por Maurício em um caderno de capa azul que me soa muito provocativa: “Um dia, poderei olhar-me nu em frente ao espelho sem baixar os olhos”. Penso que fazer performance é justamente se encarar sem represálias ou julgamentos. Enxergar por outras vias, mas de olhos bem abertos, sem filtro, sem distorção, se vendo de outra forma, fortalecendo novos caminhos operantes dessa cena-não-cena.

É notável que *Linha Branca*, diferentemente das muitas ações desenvolvidas por Fabião, não foi pensada para o espaço urbano. E, nesse sentido, o aspecto relacional não é tão sentido aqui. Na performance, realizo uma série de ações bem definidas e a interferência da audiência não é grande assim. Nessa perspectiva, me aproprio de seus princípios no que tange a organização da performance: a escolha dos materiais, a sequência das ações, a ideia arquitetada.

Criada de maneira prática, *Linha Branca* tem o desejo de estar inserida em diversos contextos, tanto nos espaços voltados para as artes cênicas, como aqueles em que a apreciação artística ainda não acontece de maneira tão eficaz e/ou continuada, como é a sala de aula. Busco também, nesse sentido, potencializar as trocas, os afetos, explorando outras formas de compartilhamento, discussão e fomento de olhares ainda distantes da arte contemporânea, estando próximo de artistas, discentes, professores, entre outros.

*Linha Branca* já foi apresentada em lugares diversos. Teve sua estreia na Sessão Cultural “Teatre-se”, no Departamento de Artes da UFRN (Abril/2016). No mesmo ano, fez apresentações no Instituto Sagrada Família, Natal/RN (Setembro/2016), colégio situado no bairro do Alecrim; no Ocupa UFRN (ocupação realizada por estudantes na Reitoria da UFRN) em Outubro/2016; e na IV MUAC - Mostra Universitária Artes em Cena, João Pessoa/PB (Novembro/2016). Cada um desses lugares acabou me dando um retorno diferente do trabalho, o que tem me ajudado a entender e explorar mais o universo da performance.

Ainda me considero um caminhante nessa jornada. E falo de como o programa reverbera dentro da performance *Linha Branca*, de como eu o pensei dentro dessa ação em específico. Neste ano, venho experimentando o programa performativo em outras proposições, essas sim, pensadas e realizadas no próprio espaço urbano, me aproximando ainda mais de princípios que anunciam “que ‘corpos’ são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes” (FABIÃO, 2009, P. 237) e que ultrapassam os limites do corpo do artista.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

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

\_\_\_\_\_, Eleonora. *Performance e teatro*: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2009.

\_\_\_\_\_, Eleonora. *Programa performativo*: o corpo-em-experiência. Ilinx, n. 04, dez. 2013.

SAMPAIO, Valzeli. “Arte e vida hibridizadas”. In: MEDEIROS, Afonso; ROCHA, Maurilio Andrade (org.). *Fronteiras e alteridades*: olhares sobre as artes na contemporaneidade. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2014. P. 49-57.

## Painel 8 // Panel 8 // Panel 8

Somática e pedagogias da diferença // Somática y pedagogías de la diferencia // Somatic and pedagogies of difference

### **Sentir o invisível – a Metodologia Angel Vianna nas práticas não excludentes para pessoas com deficiência intelectual // Feeling the invisible, the Angel Vianna Methodology in non-excludents practices for people with intellectual disabilities**

*Cida Donato*

#### **Resumo**

Este artigo apresentará como a abordagem do corpo na MAV oferece bases sólidas para a dança romper com os estigmas que aprisionam os corpos “deficientes”. Sua concepção de um ambiente pedagógico pautado na não-exclusão, na multiplicidade e na diversidade, permite trabalhar nas incertezas e nas possibilidades, com corpos que escapam aos padrões determinados pelos cânones. Os trânsitos da dança através da MAV contribuem para novas organizações nos espaços formais e informais de ensino, considerando as mediações possíveis e eficazes no agenciamento de proposições, mobilizações e afetos.

**Palavras-chave:** Metodologia Angel Vianna, práticas corporais não excludentes, deficiência cognitiva, educação somática, dança

#### **Abstract**

This article will present how the approach of the body in MAV offers solid foundations for dance to break with the stigmas that imprison the “deficient” bodies. Its conception of a pedagogical environment based on non-exclusion, multiplicity and diversity, allows us to work at the uncertainties and possibilities, with bodies that escape the standards determined by the canons. The transits of dance through the MAV contribute to new organizations in the formal and informal spaces of education, considering the possible and efficacious mediations in the agency of propositions, mobilizations and affections.

**Keywords:** Angel Vianna Methodology, non-excludents bodily practices, cognitive deficientia, somatic education, dance

Há coisas e pessoas que nos cercam sobre as quais pouco ou nada sabemos. Ignoramos, na verdade. Essa ignorância é fruto de um desconhecimento ou, porque não dizer, de um não-querer-saber enraizado nas sociedades, cujos hábitos, práticas e maneiras de agir, na maioria dos casos, não aceitavam ou aceitam o estranho. Assim, louvamos a proposta temática desta segunda edição do *Trans-In-Corporados*, pois nos possibilita trazer ao debate corpos que nunca — ou quase nunca — possuem espaços para fulgurarem nas cenas sociais ou mesmo serem merecedores de uma atenção despreziosa e sem rótulos. São corpos muitas vezes ocultos e tão alheios aos modelos que acabam por se tornar invisíveis. Mas como assim? Como pensar em corpos invisíveis se ouvimos tanto falar em inclusão; em acessibilidade. Como é possível afirmar isso?

Em 2012, comecei um projeto com alunos adultos com deficiência intelectual do Centro de Apoio Especializado à Educação Profissional (CAEP) / Escola Especial Favo de Mel. Até então, eu nada sabia sobre essas pessoas e sequer possuía qualquer experiência com grupos similares. Mas acreditava que as artes cênicas poderiam ser um bom caminho para a “educação” desse grupo. Em 2013, ao iniciar as minhas atividades como docente do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, resolvi me matricular no curso de pós-graduação em Metodologia Angel Vianna (MAV) para me aproximar do universo dos alunos e alunas. Foi nesse momento que houve um divisor de águas no percurso do Projeto.

Antes de entrar nessa história, preciso apresentar dois componentes que são de suma importância para se pensar o problema exclusão/inclusão de pessoas com deficiência cognitiva: o estranho e a cultura.

Segundo Bauman (1998), o estranho surge daquilo que se opõe ao ideal de pureza, aquilo que interrompe a ordem e “polui o cenário ideal”. No entendimento do autor, são coisas que estão fora do lugar ou que não possuem espaços em parte alguma, logo, não pertencem ao mundo. Por não pertencerem, escapam à ordem. São elas que configuram “o estranho” tão temido: o estranho que fragiliza, assusta e ameaça as estruturas que constituem uma sociedade.

Numa pequena descrição sobre cultura feita por Edgar Morin (2005), o autor afirma que “o *homo sapiens* só se realiza na e pela cultura”, e continua dizendo que a cultura “é constituída pelo conjunto de hábitos, costumes, práticas, *savoir-faire*, saberes, normas, interditos, estratégias, crenças, ideias, valores, mitos, que se perpetua de geração em geração, reproduz-se em cada indivíduo, gera e regenera a complexidade social. A cultura acumula o que é conservado, transmitido, aprendido e comporta vários princípios de aquisição e programas de ação”. Páginas mais à frente da mesma obra, Morin coloca o cérebro como condição *sine qua non* para que haja a cultura, defendendo a existência de uma relação inseparável e interdependente entre ambos (MORIN, 2005, p.35). Em resumo, ao apresentarem seus postulados, Morin e Bauman descortinam a possível raiz de um problema que torna os projetos de inclusão uma quase quimera: a formação dos grupos culturais de uma ou mais sociedades.

Pelo exposto, vemos que a cultura é a reunião de aprendizados que são assimilados, compartilhados e perpetuados através das gerações e tudo aquilo que não participa do interesse ou não pode ser assimilado pela maioria dos membros de um determinado grupo é abandonado e desaparece com o tempo. Quando não perdido, torna-se estranho. Isso nos leva a entender que a cultura por si só é um sistema excludente e que não comporta o que não se enquadra nos padrões. Assim, historicamente falando, as sociedades, são produtoras de estranhos quando não reservam para tais sujeitos um lugar apropriado e adequado para si e aniquilam o que lhes é singular.

Como a tendência à uniformidade em nossa sociedade cria inumeráveis conflitos com as características individuais, se realiza ajustamento ou pela supressão das necessidades vitais do indivíduo ou pela identificação do indivíduo com as necessidades da sociedade (de um modo que não lhe pareça imposto), a ponto de fazê-lo sentir-se corrompido quando não se comporta de acordo com seus valores sociais. (FELDENKRAIS, 1977, p.22)

Sem aprofundarmo-nos no mérito da questão, nossa experiência tem nos mostrado que as práticas que estão preocupadas prioritariamente com o desenvolvimento cognitivo ou funcional da pessoa com deficiência intelectual não dão conta de minimizar o problema. Pensando assim, encontramos um paradoxo: queremos incluir pessoas cujos saberes e conhecimentos não estão inseridos no sistema, mas ao mesmo tempo enquadrá-las em modelos muitas vezes incompatíveis com sua natureza biológica e psicossomática.

O dilema que se arrasta divide opiniões: as mais otimistas acreditam que tudo é possível e que esse grupo é capaz de superar barreiras e se com-

portar dentro dos padrões impostos no que diz respeito à sua condição cognitivo-motora. Os mais pessimistas não concordam e pouco se mobilizam para que haja qualquer tipo de transformação. As políticas públicas tendem, obviamente, para o lado dos otimistas e estabelecem estratégias que procuram viabilizar a inserção, com igualdade, das pessoas com deficiência no seio da sociedade. Acontece que entre incluir e não excluir há uma linha tênue, quase imperceptível e pouco respeitada, pois, como dito anteriormente, os saberes dos diferentes foram ignorados completamente ao longo da história e a deficiência sempre assombrou como um fantasma a ordem social desde priscas eras, principalmente aquela deficiência cujo órgão afetado é o “senhor absoluto”, responsável pela linguagem, pela aquisição de “conhecimentos”, pela “inteligência”: o cérebro.

Assim, a cena mais recorrente, principalmente nos espaços de educação, é a de alunos incluídos, porém, com sua singularidade sendo anulada: saber, potencialidade, autonomia, vontade, dizeres e, principalmente, a corporeidade em prol das inteligências linguística e lógico-matemática, privilegiadas no paradigma educacional moderno ainda vigente no contemporâneo.

Exposto o problema, qual o motivo que me leva a pensar que a dança é um dos mais prósperos caminhos para a construção de uma sociedade não excludente: pelo fato de a dança ter como matéria primordial o corpo em movimento e a sua expressão ser uma linguagem universal. Mas de qual dança estou falando? E de qual abordagem? É neste ponto que quero tocar: os conhecimentos reunidos na MAV abriram múltiplas possibilidades para o projeto.

Na abordagem da MAV, o fundamental é o respeito à individualidade do ser humano. Seus princípios são pautados na não-exclusão, na reciprocidade, na multiplicidade e na diversidade. Segundo Teixeira,

A MAV oferece uma possibilidade de ampliação de nossa sensibilidade e de desenvolvimento de nosso sentido de presença. Seu fundamento está na convivência e na descoberta do próprio corpo, em uma metodologia aplicada coerentemente com os princípios essenciais indicado pela mestra, tais como: desenvolver a individualidade, afetividade e generosidade; a sensibilidade e a capacidade de transformar-se e de fortalecer a personalidade enquanto ser humano. (TEIXEIRA, 2008, p.81)

Quando mencionei anteriormente a diferença e o limite tênue que há entre inclusão e não-exclusão, o fiz por entender que a inclusão propõe inserir o outro em seu modelo — destaco que isso é necessário, no entanto, sem trocas torna-se insuficiente. A não exclusão, ao contrário, busca respeitar

cada saber; estabelece uma identidade de grupo pelas diferenças; não deixa que o outro anule seus modos singulares, aproveitando e respeitando o ser potente que há em cada ser humano. Dessa maneira, posso dizer que pela MAV os saberes das diferenças tornam-se conhecimentos construídos na coletividade por um grupo de pessoas com deficiência ou não, podendo, pela difusão, serem inseridos e absorvidos pelo sistema cultural.

Não há, então, lugar mais apropriado para se repensar o corpo e propor mudanças de paradigmas do que aquele onde se pesquisa, se reflete e se pratica a dança. Digo isto tomando como base a revolução que a Dança Moderna causou nos moldes do século XIX, ao romper com os padrões clássicos/românticos/realistas até então vigentes na dança e no teatro, trazendo para o século XX uma nova concepção de corpo. Precursores como Adolph Appia — para quem a beleza do artista não estava mais na sua técnica, mas na qualidade do esforço para a produção da sua arte; Artaud — cujo pensamento era de que o homem só mudaria a sua maneira de proceder sofrendo na pele o trauma de uma experiência; Isadora Duncan — a bailarina que libertou o corpo em cena e arrancou as sapatilhas, transformando os planos e ocupações do espaço cênico; Rudolf Laban — coreógrafo que trouxe para o seu trabalho suas paixões e lutas interiores e sociais. Estes são alguns nomes dos atores que dialogaram com seu tempo e refletiram em suas obras um mundo em plena revolução, no qual cidades se transformavam entre demolições e novas construções e o sonho de progresso, tão desejado e aclamado, ruía entre duas grandes guerras, esfacelando anatomias, mentes, núcleos familiares e conceitos. Como, dentro desse cenário, seria possível manter em cena gestos, passos e organizações rítmicas baseadas nos padrões de harmonia, beleza e equilíbrio herdados da arte clássica grega/renascentista? Eis o incômodo que latejava naquele início de século. Nesse sentido, vale destacar o protagonismo dos atores da dança, que trouxeram em seus repertórios reivindicações importantes para a cena moderna e contemporânea.

As rupturas tão necessárias abriram espaços para que possamos hoje pensar a dança enquanto um dos caminhos mais favoráveis à não exclusão das pessoas com deficiência cognitiva. Por meio delas surgiram estudos do movimento preocupados não só com a dança em si, mas com as performances do corpo — também não só na cena mas também em outros contextos e espaços —, com abordagens que investem em fatores como: atenção à qualidade do esforço, respiração e postura; relação entre as conexões e entre os espaços internos e externos; e, sobretudo, a conscientização do movimento, que é o princípio dos trabalhos de Angel Vianna. Segundo Letícia Teixeira,

O modo de atuar da Conscientização do Movimento deve possibilitar ao corpo a capacidade de reflexão, para que pos-

sa refletir não as regras estipuladas para serem obedecidas, mas a compreensão de suas relações e de como elas se processam na dinâmica da vida. (TEIXEIRA, 2003, p.71-72, *apud*, MENDES, 2010, p. 250)

Ter um corpo, sentir o corpo, saber que se tem um corpo – estas são as referências básicas da MAV, e encontrar isso no meio do meu caminho, quando eu sequer tinha a ideia de como trabalhar, foi como achar um pote de ouro no fim do arco-íris. Isso é fácil de entender quando pensamos na importância da construção da autoimagem para os seres humanos e como principalmente as pessoas com deficiência necessitam desse trabalho.

Segundo Feldenkrais (1977), nós agimos de acordo com a nossa autoimagem e essa é construída na organização de três elementos: hereditariedade (que não podemos mudar), educação (imposta pelo meio social) e autoeducação (que são as nossas escolhas). O fato é que há um pensamento predominante em muitos grupos culturais de que as pessoas com deficiência cognitiva — seja ela qual for — são incapazes e desprovidas de vontades próprias. Sem falar que, quanto maior é o grau de comprometimento cognitivo, mais dependente ela se torna de seus cuidadores. E esses, muitas vezes, são orientados por diagnósticos médicos que consideram em muito maior grau a disfunção, em detrimento da função. Como consequência, os olhares sobre esses sujeitos estão quase sempre focados na “deficiência” e pouco consideram a capacidade de realização. Resultado: dia após dia mais e mais limites lhes são impostos.

Dentre as várias implicações existentes, está o não entendimento de que, apesar de todo e qualquer comprometimento que possam ter, ainda assim há ali seres humanos plenos de vontades e opiniões, que se expressam e entendem o mundo que os cerca de alguma maneira — própria e peculiar. No entanto, o mais comum é vermos essas pessoas submetidas a comandos que determinam o que podem ou não podem fazer, e como fazer. Em resumo, ao serem consideradas “seres incapazes”, perdem o espaço das próprias escolhas: da autoeducação: um dos tripés para a construção da autoimagem, segundo Bauman.

Conhecer e poder colocar em prática os três elementos da referência básica da MAV foi encontrar novo horizonte para os trabalhos do Projeto. E não podemos esquecer de que estamos falando de adultos acima de trinta anos, que frequentam a mesma escola desde a primeira infância. Pessoas que tiveram pouquíssimo espaço para exercitarem a si mesmas e muitos com a autoimagem comprometida. Assim, é correto afirmar que pela MAV foi e ainda é possível trabalhar na multiplicidade e considerar a diversidade; pensar o ser humano em sua globalidade, como pessoa singular numa existência coletiva. Só depois da MAV, pudemos desconstruir

afirmações e dispensar as referências dos corpos entendidos como “normais” e os diagnósticos baseados na disfunção dos sujeitos. A metodologia deu condições de o grupo aprender a aprender (de fato) diretamente com a convivência, no acontecimento e trocas compartilhadas, e construir um saber nascido da experiência. A conscientização do movimento, fundamento da MAV, mostrou-se o melhor caminho para prosseguir. Então, com base nas diretrizes “sentir o corpo”, “ter um corpo”, “saber que se tem um corpo” os trabalhos foram delineados e estruturados em três eixos temáticos verticais: A percepção de si; a construção de si; o sujeito múltiplo.

No primeiro tema — “a compreensão de si” — as atividades voltam-se para o sistema Somatossensorial e os demais sentidos (visão, audição, gustação, olfação e o sentido vestibular do equilíbrio), e são estimulados os fotorreceptores, mecanorreceptores auditivos, quimiorreceptores, termorreceptores e nociceptores. O objetivo é conduzir os sujeitos ao reconhecimento das formas de seus corpos e da relação corpo-espaco, visando à construção da imagem corporal, o fortalecimento dos valores individuais e do estado de presença presente, na perspectiva de que cada um se sinta, se perceba, se compreenda, e reconheça as suas qualidades e potencialidades.

Sem abandonar o tema anterior, temos o segundo tema — “a construção de si” —, cujo foco é a autenticidade, a autonomia e o sentido de pertencimento. A partir da consciência do espaco próprio, do que se é enquanto indivíduo e sujeito, da relação com o contorno existencial, das escolhas pessoais e da capacidade de ação e de tomada de decisões, procura-se dar condições para o aluno reconhecer-se na própria imagem e construir-se com o que lhe é próprio, como sujeito da sua história. Ao trabalharmos com estudos direcionados para o reconhecimento do corpo — em sua totalidade e em suas partes —, através do tato e do contato, criamos condições para que cada um se reconheça e descubra suas potencialidades e dificuldades. Um caminho para a superação dos bloqueios corporais e recuperação da força da individualidade.

Entendendo os valores individuais próprios das diferenças, buscamos trabalhar, no terceiro tema — “O sujeito múltiplo” —, a assertividade, a alteridade e o sentido de pertencimento sociocultural, criando condições para o aluno se colocar e atuar como agente participativo. Com os tópicos “eu” no espaco; “eu” no grupo; “minha” participação coletiva, incentivamos a construção de um saber nas diferenças, compartilhando conhecimentos e estimulando a iniciativa individual nos processos coletivos.

São seis anos de estudos, divididos entre “antes” e “depois” da MAV. Não posso dizer que o “antes” não tenha sido importante; tampouco penso que nada tenha acontecido. Muitas coisas significantes ocorreram, até

porque meus conceitos, mesmo sem conhecer a MAV, já se afinavam com as propostas da metodologia. Mas posso afirmar que o “depois” definiu uma nova perspectiva para o projeto e para os participantes. A MAV, longe de ser um método, é uma janela aberta para inúmeras possibilidades. E agora, refletindo sobre este trabalho, colocando no papel tudo o que foi realizado, entendo que Angel Vianna inaugurou uma nova epistemologia, ampla, abrangente, que reúne diferentes ciências em prol da vida e dos seres humanos.

Há seis anos encontrei no CAEP pessoas diferentes, com potencialidades veladas, adormecidas. Não sabia como agir para desembotar a energia ativa em cada uma delas. Não sabia como prosseguir. Hoje estamos todos diferentes. Unidos nas diferenças. E mais fortes.

Já passaram pelo projeto mais de oitenta alunos, somando os da dança da UFRJ e os do curso de pedagogia do ISERJ. E graças à segurança que adquiri com a MAV, muitos deles se sentem também seguros para hoje atuarem com a deficiência intelectual. Acredito que estamos inaugurando um caminho que pode vir a tornar a não exclusão uma realidade. Um bem comum para a humanidade. E a MAV é a grande responsável por essa descoberta. Para concluir, há muitas ciências debruçadas sobre o problema, ciências importantes e totalmente necessárias, mas a dança é aquela pela qual o sujeito se regenera e se reconstrói nas práticas de si.

## Referências

BAUMAN, Z. *O Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.

MENDES, A. F. *Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo avesso*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010

MORIN, E. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

TEIXEIRA, L. P. *Inscrito em meu corpo: abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna*. 2008. Dissertação de Mestrado em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

## Painel 8 // Panel 8 // Panel 8

Somática e pedagogias da diferença // Somática y pedagogías de la diferencia // Somatic and pedagogies of difference

### Corpos em resistência: um laboratório sensório-motor // Bodies in Resistance: a sensorimotor laboratory

Cecília de Lima

#### Resumo

Que corpo é este que, logo no desejo de se por de pé, vem resistir à força que o suporta e condiciona – a força da gravidade? Como perceber esta necessidade de resistir?

Este artigo vem partilhar os frutos de um laboratório de pesquisa pela prática, denominado *Trans-Meaning*, onde, a partir da capacidade de intensificação proprioceptiva desenvolvida pelo bailarino, investigámos o sentido sensoriomotor originário do conceito de Resistência. Aí, fomos descobrindo como o movimento de resistência se manifesta intrínseco à sobrevivência biológica, relacional e social; revelando-se como uma necessidade de “re-existência”, “re-criação” e “comum-única-ação”.

**Palavras-chave:** metáforas cognitivas, pensamento incorporado, percepção sensoriomotora, práticas somáticas, resistência

#### Abstract

In the desire to stand we are already resisting the earthy support that holds us – we are resisting our basic condition determined by the earthy power of gravity. How to understand this urge for resistance?

This paper shares the results of a practice research lab, entitled *Trans-Meaning*. Working with the dancers’ ability to intensify sensorimotor perception, this lab investigated the concept of Resistance departing from its original sensory-somatic sense. Throughout this lab we discovered the movement of resistance as essential to our biological, relational and sociological subsistence. It revealed itself as a need to survive, an act of re-existence, re-creation and communication.

**Keywords:** cognitive metaphors, embodied thinking, resistance, sensorimotor perception, somatic practices

## Introdução

Este artigo vem partilhar os frutos de um laboratório de pesquisa pela Prática, denominado de *Trans-Meaning*, onde, numa primeira fase, se investigou o sentido emergente do conceito de resistência enquanto um sentido gerado pela percepção sensoriomotora, e, numa segunda fase, se investigou como essa nova percepção da noção de resistência se transporta para domínios de relações interpessoais.

A partir deste estudo, desejo lançar aqui uma outra reflexão: como é que a percepção aprofundada do movimento de resistência na dança pode ser transferida para um contexto político e social? Como é que, a partir de um reconhecimento sensoriomotor aprofundado do sentido emergente de resistência, poderemos reconhecer outros modos de resistência em âmbitos sociais e políticos?

Nesse sentido, começo então com a seguinte provocação:

Que humanidade somos nós?

Que história construímos em que o capitalismo ávida e sub-repticiamente vai dominando as nossas vidas, e distorcendo o respeito pelos direitos humanos?

Em que os donos das armas fazem guerras e inventam medos;

Em que os donos do petróleo desprezam a natureza;

Onde a sofreguidão de poder vai conseguindo destruir a natureza e o espírito!

Como resistir a tudo isto?

Vamos resistindo apenas em sobrevivência?

Vamos resistindo em oposição?

Vamos resistindo à tentação?

Vamos resistindo em “re-existencia”?

## A percepção de sentido enquanto uma cognição incorporada

Antes de aprofundar esta questão, é relevante elucidar um pouco sobre a investigação que está por detrás da metodologia *Trans-Meaning*<sup>1</sup>, começando por perguntar:

Como geramos sentido? Ou, como atribuímos sentido ao que nos rodeia?

No campo artístico da dança contemporânea é frequente o bailarino desenvolver uma intensificação propriocetiva, vindo a experienciar um modo de pensar e conceber sentido que emerge através da percepção do movimento do corpo, frequentemente denominado de *embodied thinking* (pensar incorporado). Todavia, este é um sentido que frequentemente não se encaixa nas palavras (LIMA, 2013).

Esta percepção dos bailarinos deixa de ser algo estranho e místico quando o campo das ciências de *embodied cognition* (por exemplo: CLARK, 1998, DAMÁSIO, 2003; CLAXTON, 2005; GIBBS, 2005; ROSCH, THOMPSON e VARELA, 2016; LAKOFF e JOHNSON, 1999) vem demonstrar que, ao contrário do que anteriormente se pensava, o sentido com que construímos o pensamento e a nossa capacidade cognitiva é um processo ativo fundado na percepção motora, sensorio-somática e na relação experiencial.

A prática da dança torna-se, então, um campo de expertise na investigação e aprofundamento de sentidos originários, gerados pela percepção sensoriomotora.

Porém, precisamente por ser tão intrínseca, esta génese de sentido somático e sensoriomotor iniciada na primeira infância imerge para um nível inconsciente, então, gradualmente, a linguagem verbal, praticada intensa e continuamente desde a infância, torna-se a teia da consciência de sentidos. Logo, a percepção de sentido deixa de ser interna e inerente à percepção sensoriomotora e passa a ser essencialmente conceptual e externa.

Surgem então as questões:

Como reativar e aprofundar essa percepção emergente de sentidos originários?

Como integrar um sentido incorporado com um sentido formalizado pela linguagem verbal?

### **Trans-Meaning – uma metodologia para praticar sentido pelo sentir**

*Trans-Meaning* é uma metodologia desenvolvida ao longo da minha pesquisa de Doutoramento, que surge na tentativa de dar resposta a estas

<sup>1</sup> Investigação de Doutoramento de Lima, Cecília de (2017).

questões. Sendo uma metodologia de pesquisa pela prática, investiga a passagem de sentido entre o domínio do sentido sensoriomotor (aqui aprofundado através da dança e práticas somáticas) e o domínio de sentido conceptual da linguagem verbal.

A base metodológica de *Trans-Meaning* resulta de uma integração entre a Teoria de Metáforas Cognitivas de Lakoff e Johnson (1980, 1999, 2003) com práticas de intensificação da consciência sensoriomotora.

A percepção metafórica, sendo uma capacidade de transferir sentido de um domínio perceptivo para outro, tem vindo a ser reconhecida por vários cientistas e académicos, não meramente como uma figura de estilo linguística, mas especialmente como uma capacidade intrínseca ao funcionamento cognitivo (SAPOLSKY, 2011; LAKOFF e JOHNSON, 1980, 1999, 2003; GIBBS JR e MACEDO, 2010).

Especificamente, a Teoria de Metáforas Cognitivas de Lakoff e Johnson vem demonstrar que a construção de sentido da linguagem verbal evolui através dessa capacidade metafórica intrínseca à cognição.

Ou seja, a percepção de sentido de conceitos verbais abstratos é construída a partir do sentido das percepções somáticas sensoriomotoras. E este processo de transferência de sentido é próprio da nossa funcionalidade cognitiva.

Como funciona esse processo?

Segundo os autores, o sistema linguístico é formado por conceitos emergentes ou primários e conceitos secundários:

Os Conceitos Emergentes ou Primários são todos aqueles que se correlacionam diretamente com a experiência dependendo da percepção *Gestalt*, sensoriomotora e imagens multissensoriais. São conceitos entendidos de um modo imediato sem necessidade de uma associação metafórica, os quais constituem a base estrutural do pensamento conceptual. Por ex.: noções espaciais (direções - cima, baixo, diagonal -, proximidades, dimensões, volumes, dentro, fora, à volta etc.); ações físicas (abrir, cair, agarrar, torcer etc.); noções de temperatura, de cores, de texturas, de ritmo; sensações; etc.

Os Conceitos Secundários são todos aqueles que não surgem diretamente da percepção sensoriomotora. Porém, o sentido destes conceitos abstratos e conceptuais não surge do nada, eles são concebidos através do processo cognitivo metafórico que vai buscar sentido aos conceitos emergentes. Por exemplo:

- Concebemos a noção de tempo enquanto um movimento linear, uma passagem de bebé a velho. Quando pensamos em tempo, ine-

rentemente e inconscientemente, associamos a um movimento de passagem, presente no movimento do ponteiro do relógio ou em expressões como: o tempo passa rápido; o tempo voa; o tempo parou.

- Concebemos a noção de alegria associada a uma postura, uma orientação corporal, um estado energético. Quando pensamos em alegria, inerentemente associamos a uma sensação de abrir e a uma direção para cima.

- Concebemos a noção de afeto associada à temperatura, proximidade e ao toque. Dizemos que os latinos são quentes e próximos e na Europa do Norte as pessoas são mais frias e distantes.

- Concebemos importante como grande; dificuldade como peso; organização como uma estrutura física; conhecimento como ver, agarrar, manipular.

Ao considerar esta capacidade de transferência de sentido, é essencial reparar que, muitas vezes, os conceitos secundários não têm apenas um conceito emergente associado, mas são compreendidos como uma composição dinâmica de várias percepções sensoriomotoras e de um intrincado experiencial desenvolvido ao longo da vida. Por exemplo: a noção de afeto não é associada somente a um domínio sensorial relacionado com temperatura, mas também com distância (perto ou longe), com uma experiência agradável de tato (associado a carícias, usualmente leve e lento), com formas e texturas (arredondadas, fofas e macias), etc. Podemos assim considerar que as composições de sentido são de natureza particular, dinâmica e plástica.

*Trans-Meaning* vem então praticar o *sentir do sentido* gerado pela intensa experiência física daquilo que os autores designam como Conceitos Emergentes. Pretende-se vivenciar os conceitos emergentes mais intensamente para investigar sentido enquanto um processo dinâmico. Procura-se assim redescobrir um modo de conceber sentido que decorre de um conhecimento incorporado originário.

Como diz Gonçalo Tavares (2013: 389): “Cada conceito é luta (...) Não estamos diante de conceitos como ponto de descanso, mas, precisamente, o contrário: cada conceito é um ponto de luta, de conflito”.

*Trans-Meaning* faz então o exercício dessa luta, onde se vão concebendo e “des-concebendo” sentidos. Os primeiros laboratórios de *Trans-Meaning* consistiram no estudo de três conceitos emergentes: resistir, cair e agarrar. Como referido, irei aqui discorrer sobre o estudo da noção de resistir.

## Como resiste um corpo?

Um corpo resiste logo desde que nasce. Nascemos em movimento, resistindo à inércia da mortalidade: expandimos e contraímos os nossos pequenos pulmões para respirar, abrimos e fechamos a boca no desejo de alimento, choramos, esperneamos, e, no forte pulsar do nosso pequeno coração, vamos manifestando vida. Entre equilíbrios e desequilíbrios, apoiamo-nos apenas sobre a superfície dos pés e conquistamos a verticalidade. Logo no desejo de se por de pé, o corpo resiste à força da terra, que o condiciona e o sustenta...

A força de resistência à gravidade é uma condição intrínseca à sobrevivência do corpo, logo a nível da estrutura celular. Vários cientistas da microbiologia explicam como as células dos mamíferos são sensíveis a variações do campo de gravidade: afetando o metabolismo celular humano, produzindo alterações na forma, mobilidade, expressão genética e na divisão e crescimento celular (CRAWFORD-YOUNG, 2006; INGBER, 2003).

A resistência à gravidade e o sentido de peso que dela deriva é um sentido fundamental no desenvolvimento da consciência de si, alicerçada numa conexão basilar com o planeta terrestre. Esta conexão faz da experiência física de peso uma percepção sensorial central à edificação da nossa percepção cognitiva. É através do sentido de peso que desenvolvemos diversos sentidos emergentes como:

- As direções espaciais baseadas na nossa referência à superfície terrestre;
- O sentido de equilíbrio;
- O sentido de esforço associado ao movimento próprio;
- A estrutura física e tónus ou tensão corporal.

Ao depender da força da gravidade, a força de resistência surge naturalmente como uma condição primária para o movimento. Todo o movimento ocorre perante a condição de resistência formulada pela 3ª lei de Newton que diz: “Para toda a ação existe sempre uma reação de igual intensidade e de direção oposta”.

Porém, no estudo sensoriomotor deste laboratório, o movimento de resistência entre corpos não se revelou meramente enquanto forças em oposição. O corpo vive da sua qualidade vulnerável, porosa, intensiva e plástica, logo, no jogo de oposição de forças, estas retorcem-se, partilham-se, absorvem-se e invertem-se. Deste modo, também o sentido conceptual de resistência poderá ou deverá ser percebido como um conceito que gera um “movimento da relação”, correspondente à noção de “movimento da relação” de Erin Manning (2009).

## Seis graus inter-relacionais de resistência e os conceitos derivados

Um aspeto principal abordado ao longo do laboratório consistiu na prática física de intensidades de resistência através da relação (em contacto ou à distância) entre dois corpos, onde a gravidade está sempre presente como um terceiro corpo de forças.

Assim sendo, foram explorados diferentes graus de envolvimento, e foi feita uma análise dos estados do corpo e dos conceitos que emergem em cada uma das fases que caracterizam a natureza da relação. Dentro desta análise, considerámos cinco fases principais, aqui expostas nos seguintes quadros:

Aquele que oferece resistência

Aquele que reage à resistência gerada pelo outro

### 0. Relação vazia: Corpo ação $\leftrightarrow$ Corpo reação - inativo

O corpo reação não oferece resistência intencional apenas a resistência inerente ao seu peso (como um boneco).

Observações:

- Demonstra que existe sempre uma resistência intrínseca ao corpo, independente da vontade.
- É um modo de reconhecer a estrutura de resistência intrínseca à própria constituição do corpo (exemplo tensão, flexibilidade, articulação)
- Esta tática de “corpo morto” é usada como modo de resistência em manifestações políticas

Estado do corpo: *dropout*, abandono

Conceitos gerados: abandono, descomprometimento, desconexão

Conceitos associados: libertação

### 1. Relação unidirecional pré-determinada: corpo ação $\leftrightarrow$ Corpo reação – (con)sentido

O corpo reação não oferece resistência intencional, mas é responsivo à manipulação do outro

Observações:

- O corpo reação aceita a sugestão do outro como estímulo de movimento.

- Torna-se numa **relação pré-determinada de subserviência, ou seja**, uma relação formal, sem manifestação de vontades, sem sentido próprio.

Estado do corpo: *Give in*, ceder

Conceitos gerados: **con-sentir**, manipulação, influência, poder, controle,

Conceitos associados: confiança, iniciativa, motivo, estímulo, endurance

## **2. Relação dualista, jogos de poder: corpo ação ↔ Corpo reação - resistência intencional**

O corpo reação pode escolher oferecer resistência intencional ou não. Há transferência de peso, mas ambos mantêm o centro de gravidade.

Observações:

– 1ª interação de poderes: apesar de estar na posição de sofrer resistência, o corpo reação ganha o poder de escolha, é ele que decide como reagir.

– 1º nível de **con-frontação**, e encontro.

– Não há um modo de reação pré-determinado, requer capacidade de decisão no momento.

Estado do corpo: alerta, reativo, assertivo

Conceitos gerados: confrontação, desafio, encontro, conexão, interseção, **contra-posição**, argumentação, conflito

Conceitos associados: escolha, vontade própria

## **3. Relação de vertigem: corpo ação - suporte ↔ Corpo reação - suportado**

O corpo reativo pode agora transferir totalmente o seu centro de gravidade, O corpo ação deve manter sempre o seu centro de gravidade sob controle.

Observações:

– **Estado limiar:** em que o corpo reação larga o autocontrole e transfere o seu suporte da terra para o corpo do outro.

– Permite um momento de **re-vira-volta** na relação: a resistência gerada pelo corpo ação é transvertida em suporte. O corpo reação tem o poder de perverter o papel do outro, tornando-o um corpo suporte. Mas o corpo ação, sendo suporte, tem o poder de deixar o outro cair.

– **Ambiguidade do sentido de: “estar em cima”**. O corpo que tem todo o seu peso sobre o outro é **simultaneamente soberano e submisso** - se o corpo de baixo retira o suporte, o outro cai.

Estado do corpo: *Let go*, deixar-se levar, soltar-se

Conceitos gerados: confiar, depender, suportar, **respons-abilidade**, vulnerabilidade, transferência, conversão, perversão, submissão, estar em cima, estar em baixo, controlo sublevação, revolta

Conceitos associados: confiança, queda, risco, linha, limites.

#### **4. Relação em movimento:** corpos em **comun-unic-ção**

O centro de gravidade é transferido entre os dois corpos. Os papéis fundem-se.

Observações:

Os papéis fundem-se.

– Reverter dinâmico da força de resistência. A força de resistência torna-se na força resistente. A ação de resistência vai para além dos limites da sua definição, não é finita.

– A partilha de peso transfere um sentido de intimidade presente na partilha de sustento ou de conexão comum com a força da gravidade.

– A comunicação não é troca de informação, nem praticar uma acção de modo igual, mas sim uma intenção que imerge da (in)tenção do movimento entre os dois corpos. Surge uma 3ª vontade – uma vontade entre corpos.

– Sobrevém uma relação dinâmica de confrontação e reconhecimento.

Estado do corpo: **trans-formação**, corpo presente/ envolvido no momento

Conceitos gerados: renovação, reconhecimento, unificação

Conceitos associados: identidade

## Conclusão: o sentido de resistência enquanto sentido relacional

O sentido de resistência revela-se então, enquanto um sentido relacional intrínseco ao corpo vivo na relação com a força da gravidade. A força da gravidade é a sua relação mais primordial, onde se gera a biologia do corpo e o sentido de si.

A partir desta relação primordial com a gravidade, o sentido de resistência é transferido para uma relação de forças entre dois ou mais corpos. No estudo destas relações o laboratório de *Trans-Meaning* veio conceber três noções principais sobre o exercício de resistência:

### a) Resistência: o peso “*trans-ferido*” para além do eixo individual - transferir o sentido de si

...Resisto porque, ao ser, sou uma força em tensão, sou o peso desta massa que encontro ao ir de encontro à força gravítica - a força que me agarra a um aqui e agora. Mas vivo entre os limites da resistência, entre uma necessidade desafiante de me libertar daquilo que me agarra e entre a necessidade de agarrar a queda...

Ao praticar a resistência entre corpos, o corpo compromete-se num jogo de constante permuta de forças. No ato de resistir, o corpo transfere o seu peso, joga-se no desequilíbrio e vai além de si, pois o seu peso não é apenas o próprio, é um peso “*trans-ferido*” além da sua carne; o centro de equilíbrio está para além do seu eixo individual, trespassando a pele. Então, ao resistir, o corpo joga-se para fora dos seus limites e transfere o sentir e o sentido de si.

### b) *Re-existir* no jogo de resistências – a *re-organização* do organismo

A “*re-existencia*” enquanto novos agenciamentos, como refere Renato Ferracini, (FERRACINI et AL, 2014: 223-224) torna-se aqui evidente pois na interação de pesos e forças entre corpos, o corpo reestrutura a sua organização, o organismo “*re-organiza-se*”. Neste espaço de reorganização de si, gera-se um potencial de “*re-criação*”. A relação de resistência transforma o sentido corporal de consciência de si. A percepção de si torna-se uma resposta, um reconhecimento e um refazer contínuo, ou seja, desdobra-se num “*re-existir*” constante.

### c) Resistência – comunicação em *comum-única-acção*

Ao praticar um compromisso de relação onde se intensifica uma rede de conexões sensitivas, experiencia-se um outro sentido de co-

municação: os corpos pesam e reequilibram-se como um só, numa ação única em comum - uma *comum-única-ação*. Comunicar deixa de ser uma passagem de informação para ser um sentir de intensidades comuns. A ação em comum não é um movimento igual, mas é a vivência do centro de gravidade comum entre movimentos diferentes.

Resumindo: quando experimentada entre dois corpos, a resistência à força da gravidade deixa de estar contida num corpo delimitado e passa a existir num campo de tensão reativa, onde se vivencia uma capacidade de “re-organização”, de “re-existência”, “re-criação” e de “comum-única-ação”.

### Questões em reflexão

Para finalizar, deixo aqui algumas questões que partem das práticas sensoriomotoras de resistência:

No modo de vida contemporâneo, cada vez mais tecnológico e desligado do sentir corporal, como fazer este aprofundamento somático e sensitivo?

Porquê aprofundar o sentido do sentir? Talvez:

Mais especificamente, como pode a prática de resistência do corpo nos indiciar sobre resistências sociais?

*O perigo de esquecer o SENTIDO – que se apresenta como algo inerente, básico ou adquirido –, é que esse essencial se torna parte da nossa inconsciência.*

*Então,*

*tornamo-nos inconscientes sobre o essencial. Esquecemo-nos de sentir o basilar e depois PERDEMOS O SENTIDO...*

Que resistências nos restam quando o corpo que nos empurra é um corpo rígido, sem vitalidade, que não comunica?

Resta-nos uma relação vazia, onde apenas existe o peso morto de corpos já sem força, empurrados contra o chão, cansados e subjugados ao limiar da sobrevivência?

Resta-nos uma relação de manipulação, de corpos que já não conhecem vontades próprias, subservientes à vontade ditada? Deixando-nos empurrar contra o abismo onde todos caímos?

Podemos ainda gritar com todo o nosso corpo, até o grito se transformar em cantiga? Como gritar e transferir o nosso peso em conjunto?

Talvez tenhamos que aprender de novo a cair e levantar...

## Referências

CLARK, Andy. Embodiment and the philosophy of Mind. In A. O'Hear (ed.), *Current Issues in Philosophy of Mind: Royal Institute of Philosophy Supplement 43*. Cambridge University Press, 1998, pp.35-42.

CLAXTON, Guy. Mindfulness, Learning and the Brain. *Journal of Rational -Emotive & Cognitive Behaviour Therapy* 23 (4), 2005, pp. 301-314.

CRAWFORD-YOUNG, Susan J. Effects of microgravity on cell cytoskeleton and embryogenesis. *International Journal of Developmental Biology* 50, 2006, pp.183-191.

DAMÁSIO, António. *Ao encontro de Espinosa*. Lisboa: Publicações Europa América, 2003.

ROSCH, Eleanor; THOMPSON, Evan; VARELA, Francisco J., *The Embodied Mind - Cognitive Science and Human Experience*, London: The MIT Press, 2016. 1st published 1991.

FERRACINI, Renato; LIMA, Elizabeth, LIBERMAN, Flávia; CARVALHO Yara. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. *Revista Urdimento*, v.1n.22, pp.219-234, Jul 2014.

GIBBS JR, Raymond W. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge UK: Cambridge University Press, 2005.

GIBBS JR, Raymond W. e MACEDO, Ana Cristina. Metaphor and Embodied Cognition. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada. *DELTA 26, special*, 2010, pp. 679-700.

INGBER, Donald. Tensegrity II: How structural networks influence cellular information processing networks. *Journal of Cell Science* 116, 2003, pp.1397-1408.

LAKOFF, G. and JOHNSON, M. Conceptual Metaphor in Everyday Language. *The Journal of Philosophy LXXXVII (8)*, 1980, pp. 453-486.

LAKOFF, G. and JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

LAKOFF, G. and JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago Press., 2003.

LIMA, Cecília de. Trans-Meaning - Dance as an embodied technology of perception. *Journal of Dance and Somatic Practices* 5 (1), 2013, pp.17-30.

LIMA, Cecília de. *Pensamento transversal: a arte de experienciar o mundo como o paradoxo de movimento* – Tese de Doutoramento; Universidade de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana, 2017.

MANNING, Erin. *Relationscapes*. Movement, Art, Philosophy. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2009.

NOE, Alva. *Out of Our Heads: Why You are Not Your Brain and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. New York: Hill and Wang, 2009.

SAPOLSKY, Robert. *Are humans Just Another Primate?* Vídeo de conferência. In: FORA.tv California Academy of Science, 2011. [http://library.fora.tv/2011/02/15/Robert\\_Sapolsky\\_Are\\_Humans\\_Just\\_Another\\_Primate](http://library.fora.tv/2011/02/15/Robert_Sapolsky_Are_Humans_Just_Another_Primate), (acedido a 1/7/2015).

TAVARES, Gonçalo. *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Portugal: Editorial Caminho, 2013.

## Painel 9 // Panel 9 // Panel 9

História e Dança no Rio de Janeiro: reflexões sobre (r)existir no tempo // Historia y Danza en Rio de Janeiro: reflexiones sobre (r)existir en el tiempo // History and Dance in Rio de Janeiro: reflections on (r)existence on time

### Dança e resistência – caminhos para reflexão // Dance and resistance - paths to reflection

*Fabiana Amaral*

#### Resumo

Neste breve ensaio, reflito sobre a resistência e a resiliência da arte na contemporaneidade sob as pressões autoritárias que têm permeado as relações no Brasil e no mundo. De que maneira o ambiente histórico em que vivemos influencia em nossas práticas corporais? Visando ponderar sobre questões correlatas, proponho um debate acerca de obras e artistas que, através de sua arte, mostraram-se incomodados com o *zeitgeist* em que viviam, questionando o *status quo* e movendo estruturas que se queriam fixas.

**Palavras-chave:** arte, resistência, política, história

#### Abstract

In this short essay, I reflect on the art resistance and resilience on the contemporaneity under authoritarian pressures permeating relationships in Brazil and throughout the world. How the historical ambiance in which we live in influences our corporeal practices? Giving considerations about correlated issues, I propose a debate concerning works and artists that, by their art, presented themselves uneasy with the *Zeitgeist* which they lived, questioning the *status quo* and moving structures thought immovable.

**Keywords:** art, resistance, politics, history

## Sobre o momento em que vivemos

Nós somos seres políticos e somos corpos políticos. Um “corpo-história evolutivo, preso e transportado pela historicidade através do seu tempo próprio” (LOUPPE, 2012, p. 53), que se relaciona consigo mesmo e com outros não apenas pautado por necessidades naturais, mas também de acordo com as bases determinadas de uma cultura, que imprime no corpo uma estrutura social (RODRIGUES, 1980, p. 125). Como bailarinos, dançarinos, performers ou profissionais que trabalham com a criatividade corporal, seja lá qual rótulo mais lhe agrade, nós escolhemos o corpo como campo de relação com o mundo, instrumento de saber, pensamento e expressão (LOUPPE, 2012, p. 69), portanto cabe a nós nos manifestarmos politicamente através do corpo. “A dança reforça as escolhas de postura do grupo” (DAVIS apud LOUPPE, 2012, p. 83).

Segundo Isabelle Ginot e Marcelle Michel (2002), a dança contemporânea hoje é caracterizada pela apropriação política da dança pelos dançarinos. Ou, ainda, nas palavras de Guzzo e Spink (2015), são características da dança contemporânea uma atitude proposta a partir do seu próprio ponto de vista da realidade, através de um engajamento crítico das maneiras de fazer dança. “No momento em que as experiências coletiva e pública se perdem, em que a tradição já não oferece segurança alguma, outras formas de invenção da vida fazem-se presentes” (GUZZO e SPINK, op. cit).

Entre vários exemplos de atuação política da dança citados pelas autoras, destaco a obra coletiva que foi organizada pelo Centro Nacional da Dança, em Pantin, na França, com o título de *Danse et Politique*. Organizado por Dominique Dupuy com introdução de Frédéric Pouillaude, esse trabalho documenta o seminário ocorrido no CND em 2001, publicado em livro em 2003. Eram várias as perguntas propostas pelos organizadores:

Quais as ligações entre o butô em Hiroshima, a crise de 1929 e a radicalização da dança moderna americana, a revolução bolchevique e a evolução da arte coreográfica russa? Como o bombardeamento da catedral de Reims em 1914 se ins-

creveu na vida de Émile Jaques-Dalcroze e na matéria de seu ensinamento? Uma bomba, uma crise econômica, uma revolução e outra bomba: através desses quatro contextos é expressa uma relação particular da dança com a política. De que maneira o ambiente histórico influencia as práticas corporais? Como a política trabalha com a dança e com a produção artística? (POUILLAUDE apud GUZZO e SPINK, 2015).

De que maneira o ambiente histórico em que vivemos influencia em nossas práticas corporais? Como o desmonte de direitos sociais, a violência constante, o avanço do fanatismo religioso e a corrupção onipresente se refletem em nossas práticas, em nossas criações? Talvez seja o momento de fazermos-nos também essas perguntas, tendo em vista o avanço muitas vezes violento do conservadorismo sobre as artes.

### Um grito (ainda) contido

Minha inspiração pessoal para iniciar esta pesquisa, que ainda se encontra em sua fase embrionária, surgiu quando tomei conhecimento da história de Afshin Ghaffarian<sup>1</sup>. Iraniano de nascimento, Ghaffarian precisou se exilar na França em 2009 por suas atividades consideradas pelo governo iraniano como “subversivas”. Sua história foi contada no filme *O Dançarino do Deserto*, uma produção do Reino Unido, de 2014. Em 2017, ele apresentou dois espetáculos no Brasil, *O Grito e Uma Solidão Ruidosa*, durante a programação do projeto Cortina Fechada – Territórios da Arte, do Sesc Vila Mariana, um projeto que traça um panorama de obras e artistas que sofrem e sofreram com a censura ao redor do mundo.

Quando se volta os olhos para o Brasil, muito se discutiu em 2017 sobre “o que é arte”. Com a censura, muitas vezes violenta, de grupos conservadores a expressões artísticas como o *Queermuseu*<sup>2</sup> e a performance *La Bête*<sup>3</sup>, as massas se questionavam “isso é arte?”, e uma moral retrógrada ganhava força. Proponho aqui pensarmos a arte enquanto campo, dentro da perspectiva de Bourdieu, para que possamos entendê-la como um sistema estruturado com regras que comandam seu acesso, determinando a posição de seus integrantes, que disputam o capital cultural produzido.

Entretanto, para discutirmos a arte enquanto campo, é necessário abordar outros dois conceitos de Bourdieu: O de capital cultural e o de *habitus*. A princípio, capital cultural pode ser entendido como um bem simbólico – que, por sua vez, integra um sistema de bens que representam a categoria de “distinções simbólicas”, onde seu valor se deve a sua posição em uma estrutura social (BOURDIEU, 2001, p. 16) –, representando uma

<sup>1</sup> Mais sobre ele pode ser encontrado no endereço: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11086\\_QUANDO+A+DANCA+E+RESISTENCIA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11086_QUANDO+A+DANCA+E+RESISTENCIA)>. Acesso em: 10 out. 2017.

<sup>2</sup> Acerca da exposição: <<http://eavparquelage.rj.gov.br/queermuseu/>>. Acesso em: 04 mai. 2019

<sup>3</sup> Acerca da performance: <<https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

instância de poder (ou, talvez, uma condição de classe). Ele é definido por elementos como títulos acadêmicos e o prestígio a eles atrelado, além da capacidade publicamente reconhecida de discernir os “códigos de deciframento estético” por possuir domínio dos fundamentos determinados como legítimos para interpretar a obra de arte. Assim, a grosso modo, capital cultural seria o reconhecimento público de um conhecimento formal e/ou um prestígio popular que permite ao agente determinar, perante as massas, o que pode ser considerado ou não como arte. Já *habitus*, para Bourdieu (2001, p. 201), consiste em um “sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas”, ou seja, estruturas construídas primeiro pela educação familiar e, em seguida, transformadas pela escola, estabelecendo, assim, a base das experiências posteriores do indivíduo.

Em um momento de recrudescimento de um discurso conservador, xenófobo e reacionário não só no Brasil como no mundo, proponho a compreensão do capital cultural artístico visto sob a ótica de um *habitus* religioso fundamentalista, onde a moral pregada por líderes religiosos determina a forma como a sociedade interpreta as mais diversas manifestações. Considerando-se que “desde que é fundamentalmente concebida a sociedade é uma construção do pensamento” (RODRIGUES, 1980, p. 10), atos, costumes e condicionamentos permeiam os indivíduos, levando-os a assumir determinadas posturas e atitudes muitas vezes conduzidos por elementos construídos por sistemas de representação, em uma disputa de poder que pode conduzir à violência física e/ou verbal. Esse tipo de atitude tem se mostrado cada vez mais constante, voltado contra artistas de diversas áreas. O ataque à exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” e ao performer de “*La bête*”, Wagner Schwartz, marcaram tristemente o ano de 2017, em que a ignorância, a manipulação e o fanatismo entraram em cena.

Conduzidos por um grupo organizado de aliados das elites políticas oligárquicas do país, que desde 2016 tem se infiltrado nos meandros do poder utilizando-se de uma massiva propaganda online que distorce fatos, omite informações e inventa entraves, sempre com discursos inflamados, uma barulhenta manifestação vocal e online derrubou a exposição do Queermuseu, após já um mês em exibição. A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, era composta por 270 trabalhos de 85 artistas, com temática LGBT, questões de gênero e diversidade sexual. Entre os autores em exposição estavam Cândido Portinari e Lygia Clark, entre outros. As manifestações de completa ignorância sobre o conteúdo das obras expostas alegavam exposições de cunho pedófilo e zoófilo, além de desrespeito a símbolos religiosos.<sup>4</sup> Ora, a significação é um fato social (DANTAS,

<sup>4</sup> Acerca da polêmica sobre a mostra, ver o jornal El País de 13 de setembro de 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html)>. Acesso em: 28 abr. 2019. Sobre as acusações de pedofilia e o posicionamento do Ministério Público sobre o caso, ver publicação do G1 de 12 de setembro de 2017. Disponível em <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/>>

1999, p. 78), e quando esvaziadas do diálogo e da reflexão a que convidam, tais obras são vistas sob as lentes limitadas da superficialidade e do olhar seletivo daqueles que tomam a parte pelo todo. Ao invés de debater e questionar obras isoladas que os incomodavam por serem menos ou mais explícitas, tal grupo preferiu forçar uma censura baseada em morais religiosas que tentam impor mesmo àqueles que não compartilham de suas crenças. Após ser vetada pelo poder público municipal do Rio,<sup>5</sup> a exposição arrecadou mais de um milhão de reais através de financiamento coletivo e pôde, assim, abrir suas portas novamente ao público na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no dia 18 de agosto de 2018. Não sem enfrentar manifestações dos mesmos grupos político-religiosos organizados, intitulados Movimento Brasil Livre (MBL) e Templários da Pátria; dessa vez, felizmente, seus protestos foram inócuos e a exposição contou com longas filas durante todo o dia.<sup>6</sup>

Situação ainda mais deplorável foi vista após a performance *La Bête*, na estreia do 35º Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Bichos, obra de Lygia Clark que inspirou Wagner Schwartz, é composta de uma série de esculturas de figuras geométricas com dobradiças, de forma que o público possa interagir com a obra, ultrapassando os limites de uma arte feita para ser apenas observada. Schwartz interage com uma réplica de plástico de uma das esculturas de Clark, dispondo-se nu e vulnerável, em um convite ao público para que faça de seu corpo também uma obra dinâmica de interação artista-espectador. A performance foi filmada por alguém da plateia e publicada na internet, despertando o furor do mesmo grupo anteriormente citado, que conclamou sua turba a se levantar contra o museu e o performer alegando como motivo o fato de uma criança – acompanhada da mãe – ter interagido com o artista durante a apresentação.<sup>7</sup> O Museu deixou claro em nota que havia sinalização sobre o teor sensível do trabalho, incluindo cena de nudez. Entretanto, dessa vez, o furor ignóbil foi além das ofensas virtuais e resultou inclusive em agressões físicas a funcionários do museu.<sup>8</sup>

## Uma conclusão que se pretende um começo

As transformações sociais estão em curso cada vez mais frenético. No Brasil, em 2018, enfrentamos o pleito presidencial mais imprevisível desde

nao-ha-pedofilia-diz-promotor-apos-visitar-exposicao-de-diversidade-sexual-cancelada-em-porto-alegre. ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2019.

<sup>5</sup> Informação disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mar-decide-nao-trazer-queer-museu-ao-rio-21902600>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

<sup>6</sup> Informações disponíveis em <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/protesto-diversidade-muita-fila-que-rolou-na-reabertura-da-queermuseu-22992259>>. Acesso em: 28 abr. 2019. Acesso em: 28 abr. 2019.

<sup>7</sup> Para mais sobre o assunto, ver matéria do G1 de 29 de setembro de 2017, disponível em <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

<sup>8</sup> Ver Estadão de 30 de setembro de 2017, disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,protesto-contra-performance-no-mam-termina-em-agressao,70002022348>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

a redemocratização, com uma real ameaça fascista como primeiro colocado nas pesquisas de intenção de voto. A sociedade parece bradar por ideais retrógrados, e isso nos afeta diretamente como artistas, cidadãos, independente de sexo, cor, gênero, mas em particular quando se trata de minorias como mulheres, negros, trans, e pessoas fora do perfil heteronormativo. Como nos posicionar contra essa onda conservadora?

As artes da cena, neste momento histórico particular em que vivemos, parecem estar clamando por uma relação mais intensa com o outro, com o que há fora. Através delas, influenciados pelo meio que nos cerca, cabe a nós artistas, pois, procurar uma rota e estruturar nosso trabalho de forma a “não refazer hoje o que já se fez ontem” (KERKHOVEN, 2016, p. 182). Precisamos, nas palavras de Lepecki, reinventar a dança como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência e deflagrar novos mapeamentos do corpo como ser social (LEPECKI, 2003, p. 8). Trazer o corpo para a cena, e, mais, ocupar politicamente espaços e transformá-los em cena de liberdade para as artes e para o corpo que se faz arte.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. *La danse au XXème siècle*. Paris: Larousses/Veuf, 2002.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. Arte, Dança e Política (s). In: *Psicologia & Sociedade*. vol.27 no.1 Belo Horizonte Jan./Apr. 2015. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/1807-03102015v-27n1p003>>, acesso em 30 de novembro de 2017.

KERKHOVEN, Marianne Van. O processo dramaturgico. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. *Dança e Dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. p. 179-189.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. In: *Gesto – Revista do Centro Coreográfico*. Nº 2, junho de 2003. Rio de Janeiro: RIOARTE/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003. P. 7-11

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

POUILLAUDE, F. Présentation. In : D. Dobbels, D.Dupuy, F. Pouillaude, &

C. Rabant (Orgs.). *Danse et Politique*: Démarche artistique et contexte historique: Synthèse du Séminaire du Centre National de la Danse (pp. 1-5). Pantin: Centre National de la Danse, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

## Painel 9 // Panel 9 // Panel 9

História e Dança no Rio de Janeiro: reflexões sobre (r)existir no tempo // Historia y Danza en Rio de Janeiro: reflexiones sobre (r)existir en el tiempo // History and Dance in Rio de Janeiro: reflections on (r)existence on time

### Conhecer a História é um modo de (r)existir? // Knowing History is a way of (r)existing?

*Maria Alice Motta*

#### Resumo

O artigo apresenta um percurso da História da Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro a partir da imagem do labirinto onde algumas ações e/ou contextos totalitários produzem, simultaneamente, aberturas para espaços de (r)existências. Observa como expressões de resistência, transformação e poder podem ser cooptados capitalisticamente, desaguando em arrolamentos de visibilidade e invisibilidade histórica e, concomitantemente, atuam na emergência de fendas e concepções desejanter de forças que se pretendem libertárias.

**Palavras-chave:** história da dança, universidade, labirinto, fenda

#### Abstract

The article presents a history of the Dance History at the Federal University of Rio de Janeiro from the image of the maze, where some actions and /or totalitarian contexts simultaneously produce openings for spaces of (r)existences. It observes how expressions of resistance, transformation and power can be co-opted capitalistically, flowing into historical visibility and invisibility, and, at the same time, acting in the emergence of clefts and desiring conceptions of forces that are meant libertarian

**Keywords:** history of dance, university, maze, cleft

**A** Dança nos apresenta a uma formulação de corpo que insiste em escapar a uma apreensão totalitária das disciplinas acadêmicas. Sendo da ordem do interstício, o corpo em Dança se coloca fora e dentro da camada dos sujeitos e objetos, não se rendendo a predicação do pensamento. Há dança; há corpo. E “o corpo não conhece senão, contiguidade, simultaneidade e coemergência” (ROCHA, 2016, p. 62). Mas a Dança, o corpo, acontece em uma espacialidade temporal que a tensiona. Há tempo, espaço, dinâmicas e movimento: há História. Não há como negar à Dança sua relação com a cultura, a política, a orientação religiosa da sociedade (ainda que negada ou ignorada), as turbulências históricas do passado e do presente.

Neste artigo pretendemos iniciar um pensar a História da Dança como um artifício vivo do atravessamento das relações sociais, políticas, econômicas e culturais e, portanto, das relações de poder e resistência. A partir do ponto de vista da formação universitária em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intentamos colocar em pauta no tecido histórico de que modo relações advindas de expressões como resistência, transformação e poder podem ser cooptados capitalisticamente, desaguando em arrolamentos de visibilidade e invisibilidade histórica e como essas mesmas expressões/ações, simultaneamente, atuam na emergência de linhas de fuga e concepções desejan-tes de forças que se pretendem libertárias. Propondo deslizar pelo espaço histórico a partir da imagem do labirinto, onde todos os fatos estão fenomenicamente presentes, entrelaçados, intenta-se fazer um percurso errático, não linear; um onde a cada esquina em que se dobre, a espacialidade temporal seja marcada pelo desenrolar de um novo histórico que marca os rastros de trajetórias onde as diretrizes opressivas tanto quanto as fendas das quais emerge a resistência se dão a ver. Mais importante que buscar saídas é o desenrolar do novo.

No caminho da reflexão, o texto conversa com alguns autores como Marcel Detienne (2004) e Clifford Geertz (1989), e se dispõe através dos ras-

tros de resistências de Michel Foucault<sup>1</sup> e Slavoj Žižek<sup>2</sup>, enquanto metodologias dialógicas (BUBER, 1977), colocar em perspectiva um determinado conjunto de fatores e colher o que diferentes temporalidades (História) e perspectivas (Cultura) podem fazer aflorar como práticas de (r)existência. Destacando-se que o diálogo com os teóricos está sempre submetido à ótica da espacialidade cultural e do contexto brasileiro.

A formação em Dança na UFRJ tem como base estrutural uma episteme exclusiva, desenvolvida ao longo de mais de 70 anos pela professora emérita Helenita Sá Earp na própria universidade<sup>3</sup>. Esta pesquisa, nunca publicada em sua íntegra, prescinde do balé como base dos estudos em dança, causando certo estranhamento epistemológico pois a dança clássica em muitos aportes formativos foi, e ainda hoje é, vista como “a base da dança”. Nesse sentido, a formação do corpo em dança na UFRJ pode ser depreendida como um microcosmo cultural que propõe contextos e configurações específicos deste *lócus*. Toda a trajetória histórica da Dança na UFRJ, que está imbricada em grande parte no trabalho de Earp, carece de um levantamento da documentação pública oficial. Por motivos que são tanto internos quanto externos à instituição, uma obra que embasa o currículo das três graduações em Dança permanece invisível aos pesquisadores da área e mudo aos meandros da História da Dança no Brasil. Tal invisibilidade histórica e suas relações discursivas corroboram para que o corpo formado pelo balé (magro, esguio, de formas limpas e virtuosidade acrobática; com uma estética predominantemente caucasiana e europeia) seja ainda o modelo convencionado como primário na formação da Dança.

Em 17 de abril de 1939 é criada a Escola Nacional de Educação Física e Desportos - ENEFD, na Universidade do Brasil, com uma diretriz bastante direcionada para a criação e imposição de modelos para todo o país<sup>4</sup>.

Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, no período de 1937/45, aproveitou o autoritarismo do Estado Novo para implantar seu projeto universitário da criação da Universidade do Brasil, que serviria como modelo único de ensino superior em todo o território nacional (CHAVES et OLIVEIRA, 2017).

<sup>1</sup> “Encontramos, portanto, ao menos duas maneiras de pensar as resistências. Na primeira delas, a resistência surge fragmentada, enxameada e relaciona-se com o trabalho do intelectual específico. Não só enfrenta o poder, mas recusa seu funcionamento administrativo e dá vazão a um saber menos comprometido com o potencial reativo e regulador do poder, um saber que se conecta à outra linha de força, aquela linha fantasma que assombra o poder: a linha vital da criação resistente. Em segundo lugar, deparamo-nos com o primado das resistências como método de invenção/investigação de um saber que resiste a priori, desde seu próprio procedimento, um saber que nasce resistindo”. (ALVIM, D. p. 29). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/55955> acessado em 18/05/2018.

<sup>2</sup> O filósofo e sociólogo Slavoj Žižek nos aponta para a necessidade de inventar novas formas de ações coletivas e encontrar formas alternativas e radicais de enfrentamento em nível global.

<sup>3</sup> Maiores informações em MOTTA, Maria Alice M. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

<sup>4</sup> O Decreto-Lei 1.212/39, estipulou as normas e especificações que serviram de modelo para a ENEFD e para as escolas superiores de Educação Física em todo o país.

No mesmo ano de criação do curso, a professora Maria Helena Pabst de Sá Earp, conhecida como Helenita Sá Earp, foi convidada para ser catedrática na cadeira de Ginástica Rítmica. Os modelos curriculares imprimiam a aprendizagem da direção da Ed. Física e Desportos para os homens e a Ginástica Rítmica para as mulheres numa clara separação de papéis de gênero, no entanto na grande reforma de ensino do Brasil em 1968<sup>5</sup>, isto será revertido pela mudança do nome da cadeira para Rítmica<sup>6</sup>. Embora a dicotomia de gêneros ainda pare como um fantasma do acesso aos meninos à Dança em 2018, as comportas foram abertas pela sagacidade da pesquisadora durante a reforma. A Ginástica a ser aplicada na ENEFD deveria ser a de orientação de Demeny<sup>7</sup> com tendências higienistas e que desprezava sensibilidade expressiva da Dança. Mas eis que dentro de um estado totalitário e dentro da cátedra de Ginástica, a dança abre uma fissura e, como água, vai penetrando e alargando caminhos. O currículo para Ginástica Rítmica (prescrições de conteúdo e programas de ensino) desenvolvido por Earp já trazem não só a prática reflexiva da Dança, mas também estudos de teóricos da área e comparações entre o balé e a dança natural; apresentam além de elementos originários da dança, menções a estudos teóricos e nomes de referência para a área, que ainda eram pouco conhecidos no Brasil em outros espaços de ensino da dança. Desde os primórdios, Earp imprime à sua cátedra uma mescla entre Ginástica e Dança e a segunda vai tomando um espaço de importância tão grande ao ponto de termos a primeira especialização em Dança do país aberta em 1945 na própria ENEFD pela necessidade de se continuar as pesquisas. As estruturas de poder carregam em si as sementes da resistência.

O desnovelar de fatos históricos vão abrindo fissuras e, em 1991, no Conselho de Graduação da UFRJ, é aprovada a pesquisa denominada Sistema Universal de Dança (atual Fundamentos da Dança) que Earp desenvolveu ao longo dos seus anos de trabalho na universidade e a mesma passa a ser do escopo de conhecimentos públicos desenvolvido pela universidade. Sua estrutura já vem desde o início carregada com a marca da coletividade e da transdisciplinaridade: diversas disciplinas tais como a Matemática, os estudos da Forma (junto aos pares das Belas Artes), as geometrias elásticas, os estudos anatômicos e fisiológicos, a filosofia

<sup>5</sup> Com a Lei 5540, de 28 de novembro de 1968, a reforma universitária, que foi resultado do regime militar teve dois princípios norteadores, o controle político das universidades públicas brasileiras e a formação de mão de obra para economia.

<sup>6</sup> “Na Reforma Universitária de 1968, foi formada uma comissão dirigida por Maria Lenk, diretora da ENEFD naquele período. Essa comissão deveria discutir as mudanças necessárias e viáveis para os cursos de educação física no Brasil. Entre os aspectos debatidos, foi dado destaque à equivalência entre as cadeiras masculinas e femininas, na busca de um currículo mais próximo para ambos os sexos. A dança foi introduzida oficialmente e com caráter obrigatório em ambos os currículos dos cursos de educação física em meio a uma discussão polêmica. Essa inclusão tornou-se viável a partir da disciplina denominada “rítmica” (Pacheco, 1998, p. 157).

<sup>7</sup> Francês do séc. XIX, cientista e pesquisador da fisiologia do movimento e do exercício físico humano, além de positivista convicto, traz a conciliação dos benefícios da dança e da ginástica, descartando as questões improdutivas da falta de cientificidade na dança e de harmonia, sensibilidade e motivação da ginástica (vide bibliografia).

oriental, a teoria dos sistemas, a Rítmica de Dalcroze e os estudos de Isadora e Laban são algumas das dobras labirínticas presentes na constituição da obra de conexões abertas para a Dança desenvolvida por Earp.

Nessa mesma década uma faculdade de dança não era entendida como primordial à formação de dançantes. Havia algumas políticas de fomento público no Rio de Janeiro que situava a produção em Dança nas zonas mais abastadas e elitistas da cidade. O mercado de Dança olha a Dança da UFRJ com desconfiança e até certo desprezo. Somos “baixa renda”; suburbanos periféricos. Contraditoriamente, o perfil do discente de uma das maiores universidades do país ainda é composto pelas classes média e alta<sup>8</sup>. Ninguém conhece ou ouviu falar de Helenita Sá Earp. Não há registro da memória da Dança na universidade senão pelo lastro dos corpos que a carregam. Somos invisíveis na documentação histórica. Por outro lado, naquele momento, dentro da universidade, as lutas para conseguir estrutura física, humana (professores e funcionários) e reconhecimento acadêmico continua. Não há tempo para se escrever uma história da Dança da UFRJ. Mais importante era lutar para se manter vivo, atuante, fluente. Há que se considerar ainda que o legado de Helenita não é de fácil acesso: a documentação existente é controlada por familiares que não facilitaram o acesso à documentação. Mas há vantagens em ser invisível. E a luta de professores e gestores foi forjando, a muito movimento, suor, pesquisa e extensão (as vantagens de ser uma instituição universitária pública e autônoma!); um caminho sólido e sensível as demandas sociais. Os prós e contras de uma episteme exclusiva também emergem com a chegada de professores vindos de outras formações. Há traços de tensão e jogos de poder. Somos mais de 30 professores, destes apenas 11 têm formação nos Fundamentos da Dança de Earp. Há abertura para alargamento curricular? Sim. Mas há uma manutenção razoável da base curricular? Talvez. O importante é pensar que a chegada dos outros professores também foi um fator de oxigenação e fortalecimento da diversidade das ideias.

O crescimento como um todo da Dança como área de saber (são 54 cursos universitários de Dança no país) coloca a UFRJ, atualmente, como um dos centros universitários de referência para a Dança. O de fora já não é tão de fora assim. As fronteiras são permeáveis. Estamos no mesmo labirinto histórico. Os egressos atuam nas mais variadas frentes e embora hoje a noção de resistência seja de certo modo pulverizada e cooptada, podemos entrever que toda ação totalitária abre espaços de ação.

<sup>8</sup> Segundo pesquisa sobre perfil dos docentes da UFRJ, a maioria ainda é das classes média e alta. No entanto, nas graduações em Dança com cerca de 480 alunos ativos, o perfil dos estudantes é, em sua maioria, de periféricos de classes sociais mais baixas (esse levantamento local ainda não está concluído, no entanto os índices parciais da pesquisa levantados pela autora do artigo, apontam para um perfil diferenciado dos estudantes das graduações em Dança). A pesquisa Perfil Social Básico dos Estudantes da UFRJ é uma ação do Projeto Conexões de Saberes: Diálogos entre a Universidade e as Comunidades Populares, executado pela Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (Secad/MEC). Informações retiradas de (<http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/212-educacao-superior-1690610854/6610-sp-1183338987>). Acessado em 03/04/2018.

Em 2019 teremos a abertura do segundo mestrado em Dança do Brasil. (R)existimos. Porque nos adaptamos e nos permitimos afetar pelas transformações, mas principalmente por não esquecermos das dobras e meandros do labirinto e, o quanto o caminho foi aberto por fissuras e reentrâncias que permitiram a passagem do sol mesmo em meio a nuvens escuras. A luta não se volta somente para uma tomada de consciência, mas contra o silêncio imposto ou fala tomada pelo poder.

Pensando a História não como um implícito fatalismo evolucionista, mas sim como um processo movente e experimental que se transforma e se reinventa e o conceito de cultura como não globalizante e sim como documentos de atuação, contextos dentro dos quais os processos (comportamentais, institucionais, sociais, etc.) ocorrem, entende-se que olhar para a Dança a partir de seu aspecto de formação universitária em uma universidade pública, colocando em questão uma episteme curricular exclusiva (pautada por uma corpo-oralidade e com pouquíssimas fontes documentais, o que *per se* já a coloca num lugar exótico dentro dos cânones acadêmicos), pode trazer à tona outros territórios, corpos e ocupações possíveis nas relações de poder universitário.

## Referências

ALVIM, D. Foucault e o Primado das Resistências. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 20, p. 22-30. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/55955> acessado em 18/05/2018.

AMARAL, Fabiana Pereira do. *A Construção da Dança no Rio de Janeiro a Partir da Década de 1940* – O pioneirismo de Eros Volusia e Helenita Sá Earp. Tese do Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução de Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977

CHAVES, Elisângela e OLIVEIRA, Caroline. *Ginástica Rítmica ou Dança?* Universidade do Brasil Anos 40. 12º Congresso Argentino y 7º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias. Buenos Aires, 2017. Disponível em <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>. Acessado em 05/04/2018.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o Incomparável*. Aparecida: Ideias & Letras, 2004.

EARP, Maria Helena P. de S. *As atividades rítmicas e o seu papel educacional*. Revista Brasileira de Educação Física, outubro de 1944.

\_\_\_\_\_. *Programas de Curso da Cadeira Ginástica Rítmica – 1940, 1941, 1943, 1948*. Acervo da ENEFD/CEME/ UFRJ.

JUNIOR, Edivaldo Góes. Georges Demeny e Fernando de Azevedo: uma ginástica científica e sem excessos (Brasil, França, 1900-1930). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. Volume 37, Issue 2, April–June 2015, Pages 144-150. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbce/v37n2/0101-3289-rbce-37-02-0144.pdf>>. Acesso em 04/04/2018.

FOUCAULT, Michel. *Os intelectuais e o poder*: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: MACHADO, Roberto (org.). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

MOTTA, Maria Alice. *Teoria Fundamentos da Dança*: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

PACHECO, A. J. P. *Gênero e dança na Escola Nacional de Educação Física e Desportos*: fragmentos de uma história. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998.

RELATÓRIO de atividades escolares da ENEFD 1939 a 1948. Acervo da ENEFD/CEME/ UFRJ.

ROCHA, Thereza. *O que é Dança Contemporânea* – uma aprendizagem e o livro dos prazeres. Rio de Janeiro: Conexões Criativas, 2016.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Zizek, S. *Bem-vindos ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Arriscar o impossível*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

## Painel 10 // Panel 10 // Panel 10

Performatividades de combate // Performatividades de combate // Performativities of fighting

### Performance e suspensão durante o impeachment de 2016 // Performance art and suspension during the brazilian impeachment process in 2016

*Bianca Andrade Tinoco*

#### Resumo

O artigo aproxima duas ações ocorridas em Brasília durante o processo de impeachment da presidenta da República Dilma Rousseff, em 2016. Uma delas, do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, foi um jogo cuja rede foi o muro de metal montado no local para evitar confrontos. A outra foi uma reperformance da obra *CEGOS*, do grupo Desvio Coletivo e do Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo, na qual 37 performers caminharam em silêncio, vendados e cobertos de lama. A partir dos trabalhos, se discute a potência do poético como motivador para a reflexão política.

**Palavras-chave:** performance, arte política, Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, Desvio Coletivo, impeachment de Dilma Rousseff

#### Abstract

The article brings together two performances occurred in Brasília during the impeachment process of President Dilma Rousseff in 2016. One of them, from Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, was a match whose net was the metal wall mounted to prevent confrontations. The other was a reperformance of the work *CEGOS*, from the group Desvio Coletivo and the Laboratory of Performative Practices of the University of São Paulo, in which 37 performers walked in silence, blindfolded and covered in clay. From these works, the power of the poetic is discussed as motivator for the political reflection.

**Keywords:** performance art, political art, Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, Desvio Coletivo, impeachment of Dilma Rousseff

Brasília, 15 de abril de 2016. Na Câmara dos Deputados, foi iniciada a sessão para determinar se seria aceito o processo de impeachment da então presidente do Brasil, Dilma Rousseff (a sessão terminou em 17 de abril, com a aprovação da abertura do processo e o envio dele ao Senado Federal). Em uma aula-performance, um grupo de alunos liderado pelos professores Maria Beatriz de Medeiros e Christus Nóbrega e pelos integrantes do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos deixou o Instituto de Artes da Universidade de Brasília e caminhou mais de quatro quilômetros até a Esplanada dos Ministérios, na área central da cidade. No local, depois de passar pela revista da segurança, o grupo dividiu-se e cada time se posicionou de um lado do muro de tapumes de aço, com dois metros de altura, construído para separar as manifestações pró e contra a aprovação do impeachment. A ação se chama *Reforço Escolar: Vôlei na Esplanada no Dia do Golpe*.

Brasília, 25 de agosto de 2016. Primeiro dia do julgamento final do processo de impeachment da presidenta afastada Dilma Rousseff, no Senado. Em fila indiana, 37 homens e mulheres em trajes executivos, com vendas nos olhos e cobertos com lama da cabeça aos pés, percorreram em silêncio o trajeto dos principais prédios cívicos na Esplanada dos Ministérios. A ação se chama *CEGOS* e foi apresentada pelo Desvio Coletivo dentro da programação do Festival Internacional Cena Contemporânea.

Duas performances, dois coletivos. Um lugar, um contexto. Na presente pesquisa, evidenciamos algumas das aproximações tecidas pelos dois trabalhos em meio a um dos momentos políticos mais delicados desde o retorno ao regime democrático em 1985.

### **À beira do risco, o jogo**

Uma foto viraliza no Twitter, com mais de quatro mil visualizações e três mil compartilhamentos em 24 horas: um grupo de pessoas, com roupas coloridas, pratica uma espécie de partida de voleibol usando como rede o muro de metal que divide a Esplanada dos Ministérios em dois lados, para manifestações pró e contra o aceite do processo de impeachment da

presidenta Dilma Rousseff. O anteparo, instalado temporariamente para evitar conflitos entre defensores das duas posições políticas, cortava naquele momento o fluxo de passagem previsto pelo arquiteto Lúcio Costa no projeto de Brasília. Na imagem, o jogo irreverente teima em retomar esse fluxo. Ele atravessa a cerca, resiste. Ele admite a participação do oponente, sem o qual o jogo não acontece.

Maria Beatriz de Medeiros conta<sup>1</sup> que a ideia de uma aula fora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, em contato com a tessitura da capital em conflito, foi do também professor da UnB Christus Nóbrega. Medeiros e Nóbrega, com integrantes do Corpos Informáticos e outros estudantes, combinaram de se encontrar na universidade, com roupas coloridas e adereços, tais como birutas de quatro a sete metros, um suporte cheio de algodão-doce e cartazes com as palavras de ordem “reforço escolar” e “64 nunca mais”.

No trajeto até a área central de Brasília, segundo Medeiros e Mariana Brites (2017), a aula extraclasse sobre performance, arte e política passou efetivamente a ser uma ação, “em dança constante”. O grupo se deparou com a Esplanada dos Ministérios “[...] já fechada para trânsito de carros particulares e transporte público, isolada, cercada de militares sobre/sob o muro. Um muro cercado de dois muros menores” (*idem*). Ao se aproximarem, os participantes foram revistados por um grupo de policiais do Batalhão de Operações Especiais (BOPE), em uma abordagem que Brites e Medeiros classificaram como brutal e violenta, o que levou parte dos estudantes a se afastar e não continuar o ato. Alguns dos adereços não passaram na revista e as birutas perderam suas hastes de madeira. Adiante, estava o muro.

Nós nos deparamos com o muro e, lá, mais um impedimento: “não pode ficar muito perto”. Nós nos dividimos e começamos a lançar birutas de um lado para o outro do muro, muitas birutas, tantos nós, nós somos a biruta. O muro investe na divisão, mas tem charme de rede. A barreira também é disposta à brincadeira, à fronteira: é uma delícia. O terrorismo poético modifica, recria, impregna de sensações os lugares. Crava histórias que incomodam.” (BRITES; MEDEIROS, 2017)

Os policiais do BOPE deram ao coletivo cinco minutos para a brincadeira, antes que mais uma placa de metal fosse inserida na montagem da estrutura. Tempo suficiente para uma partida rápida com birutas coloridas passando de um lado a outro, enquanto imagens eram registradas no *smartphone* – entre elas, a que ganhou proporções imprevistas na internet. De acordo com Brites e Medeiros (2017), a popularidade daquele registro demonstrou o estranhamento e a adesão de uma parte da socie-

<sup>1</sup> Em conversa com a autora em 27/09/2018.

dade à ação: “Em bandos, (des)organizados de forma livre, coletivizam-se sensações para o fortalecimento na rua. A rua, dita pública, deve ser ocupada, habitada. E a política de Estado deve ser questionada, sobretudo desestruturada.”

Brites e Medeiros associam *Reforço Escolar*, entre outras ações do Corpos Informáticos (ou fuleragens, como o coletivo prefere chamar), à definição de terrorismo poético conforme apresentada pelo escritor e poeta Hakim Bey. Segundo Bey (2003, p. 7), o terrorismo poético (TP) é “[...] um ato num Teatro da Crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes. Pare que funcione, o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte (galerias, publicações, mídia)”. Ainda de acordo com Bey, o terrorismo poético não deve ser reconhecido imediatamente como arte e precisa mudar a vida das pessoas – caso contrário, terá falhado: “Evite categorias artísticas reconhecíveis, evite politicagem, não argumente, não seja sentimental. Seja brutal, assuma riscos, vandalize apenas o que deve ser destruído, faça algo de que as crianças se lembrarão por toda a vida” (*idem, ibidem*).

## Espectros na cidade

A performance *CEGOS*, concebida por Marcelo Denny e Marcos Bulhões, é talvez a mais célebre do grupo Desvio Coletivo, fundado em 2011 a partir de um curso de extensão universitária em Performance realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) em parceria com o Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo (USP). O coletivo, dirigido por Bulhões, Leandro Brasília, Priscilla Toscano e Marie Auiç, a descreve como “uma intervenção urbana cuja proposta visual é criticar a condição massacrante característica do trabalho corporativo iconizado nos trajés sociais que homens e mulheres das grandes metrópoles utilizam como armadura cotidiana”. De acordo com Toscano,

[...] é inevitável que essa imagem seja associada a uma elite política/empresarial suja, corrupta, criminosa e vendida ao capital financeiro. Trata-se de uma ação artística que só ganha sentido ao ser realizada na rua, por isso a classificamos como Performance Urbana. Ela acontece em deslocamento e elegemos o trajeto dessa caminhada levando em consideração uma rota onde possamos passar diante de edifícios símbolos de poder [...] (NUNES, 2017)

A cada vez que *CEGOS* é realizada, uma das premissas é de que os performers (ou o coro, como trata o coletivo) sejam escolhidos entre os habitantes da cidade visitada. A apresentação em Brasília ocorreu durante o Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília e

contou com 37 participantes. Segundo Leandro Brasília (NUNES, 2017), a realização da performance inclui um workshop na qual “qualquer pessoa interessada, mesmo que não tenha nenhuma experiência artística, pode participar e dar a sua opinião sobre o que considera a ‘cegueira’ local, contribuindo assim para a criação de uma cartografia política e poética, a partir do pertencimento de quem vive naquele local [...]”. Na capital federal, no entanto, todos os integrantes do coletivo se sentiram impelidos a participar ativamente.

Na apresentação de **CEGOS** em Brasília, portanto, os 37 performadores – vestidos em trajes formais, vendados e cobertos de lama – se deslocaram lentamente e em silêncio até as fachadas dos principais prédios da Esplanada dos Ministérios, grande parte delas bloqueadas por grades devido às então frequentes manifestações no local. Na frente do Congresso Nacional, rasgaram a Constituição Federal; na entrada do Palácio da Justiça, bateram continência; voltados para a rampa do Palácio do Planalto, estenderam as mãos em uma espécie de cumprimento nazifascista.

O percurso de três horas foi acompanhado por policiais e dificultado por seguranças dos edifícios públicos, alarmados pela possibilidade de um ataque por parte dos performadores. Ao lado dos policiais, seguia Brasília, que é advogado e sustentava a todo tempo o direito do grupo de se deslocar pela cidade. Em um debate no Festival Verbo 2018, em São Paulo, ele relatou: “Em Brasília, percebi que **CEGOS** passou a ser uma ameaça, o que não era antes. Quando a gente põe o pé na Praça dos Três Poderes, vem a polícia dizendo ‘para, você não pode’. ‘Não pode por quê?’ [...] ‘Vai lá e fala para eles que eles precisam parar.’ ‘Mas eles não falam!’” (DESVIO COLETIVO, 2018).

Apesar de já ter executado **CEGOS** em dezenas de cidades, os integrantes do Desvio Coletivo avaliam que Brasília marcou uma virada metodológica na história dessa performance. Como avaliou Marie Auiq, “[...] havia uma perspectiva política dos nossos corpos, que tinham a urgência, a emergência de falar algo [...]. Todas as pessoas do coletivo estavam lá porque era um anseio para nossos corpos. Não dá para a gente estar em Brasília e não abordar uma certa política” (DESVIO COLETIVO, 2018).

### Homenagem terrorista

Realizadas ambas em Brasília, **CEGOS** e *Reforço Escolar* também podem ser conectadas por meio de outra performance do Desvio Coletivo, citada por Brites e Medeiros como referência de terrorismo poético. Trata-se de *Máfia – Exposição Interativa*, realizada em frente ao Museu de Arte de São Paulo em 23 de abril de 2016. Durante duas horas, os “fradinhos” que impedem o estacionamento de carros nos pilotis do museu se transfor-

maram em assentos para os integrantes do coletivo, que periodicamente cuspiam em um conjunto de fotos em exposição – do vice-presidente Michel Temer e de 37 políticos que haviam votado a favor do impeachment à presidente Dilma Rousseff e que respondiam por processos na Justiça à época.

Ao longo da apresentação, muitos dos performadores foram substituídos em suas posições por passantes que desejavam demonstrar seu descontentamento em relação aos rostos expostos. Em dado momento, após ser interpelada por uma participadora, Priscilla Toscano urinou e defecou sobre a foto do deputado federal Jair Bolsonaro, em uma “menção especial” por ter homenageado, em seu voto a favor do impeachment, o Coronel Brilhante Ustra, torturador durante o regime militar de 1964 a 1985. Devido a esse ato, Toscano foi ameaçada de morte por simpatizantes de Bolsonaro e teve seu endereço residencial divulgado nas redes sociais, precisando assim se isolar da vida pública por alguns meses.

### **A operação do dissenso**

Biruta é o instrumento utilizado para indicar a direção do vento, mas também é o louco na linguagem popular, aquele incapaz de raciocinar com coerência e cujo discurso é desautorizado. Quem é cego, não ouve e não fala também é alijado da vida em sociedade. Ao evocarem o discurso dos párias – um por meio do silêncio, outro da irreverência –, *CEGOS* e *Reforço Escolar* desafiaram o poder de polícia (e da polícia) em seu lugar mais central no Brasil, a Esplanada dos Ministérios. Enquanto o primeiro é um cortejo fúnebre, o outro ironiza, zomba sem deixar evidente o desafio à autoridade.

Há similaridades entre os dois trabalhos: eles foram realizados por coletivos e partiram de pesquisas no âmbito de universidades. Os dois grupos não fazem questão de produzir arte e exigem o espaço da rua. Ambas performances demonstram em gestos o ridículo da situação apresentada, em estreita conexão com o contexto político e com o impacto dele sobre o conviver na cidade.

Para André Lepecki (2016, p. 3), é a momentânea arritmia no condicionamento neoliberal dos corpos que permite a produção de singularidades, ou seja, de reações fora da coreografia ditada pelo senso hegemônico. A singularidade, afirma Lepecki citando Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, é um ponto de inflexão, irreduzível e portadora do estranhamento. “Do ponto de vista da teoria estética, a produção de estranhamento (na dança ou na arte de modo geral) trazida pelas singularidades é uma ferramenta analítica útil para substituir a noção modernista que concebe a arte como a criação ‘do novo’.” (LEPECKI, 2016 p. 6)

Jacques Rancière (2012, p. 59) lida com o conceito de produção do dissenso, ou seja, do “conflito de vários regimes de sensorialidade”: de acordo com o filósofo, é o dissenso que leva a arte a tocar a política por meio do regime de separação estética. Arte e política, ele afirma, se relacionam uma com a outra “[...] como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (*idem*, p. 63). Rancière (2012, p. 65) ainda pontua que:

As formas da experiência estética e os modos de ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, [...] o tecido dissensual no que se recortam as formas de construção de objetos e as novas possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos do *nós* político.

Em *Reforço Escolar* e em *CEGOS* (e também em *Máfia – Exposição Interativa*), a fricção gerada entre o estranhamento artístico e o posicionamento político, aproximando-se do que Bey chamou de terrorismo poético, favoreceu a experiência do dissenso, de um limiar em que as atuações artística e política estabeleceram intensa conexão. Ao colocarem seus corpos em risco durante o delicado momento político experimentado em Brasília em 2016, os integrantes do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos e do Desvio Coletivo, unidos aos performadores que participaram das ações propostas pelos dois coletivos, contribuíram para um olhar mais complexo acerca da relação entre corpo e vivência política na sociedade democrática. Colaborando para “[...] desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível” (RANCIÈRE, 2012, p. 75), as ações dos dois coletivos indicaram narrativas e percepções alternativas do mundo real. Propuseram, assim, formas de um “senso comum polêmico” para além de um consenso imposto.

## Referências

BEY, H. *Caos, terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BRITES, M.; MEDEIROS, M. B. “Arte e Política: Rua, Grupo e Terrorismo Poético”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/arte-e-politica/>. Acesso em 30 set. 2018.

CORREIO BRAZILIENSE. Muro da Esplanada vira “beijódromo” e rede de vôlei antes das manifestações. Brasília, 16/04/2016. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/04/16/>

interna\_cidadesdf,527712/muro-na-esplanada-vira-u2018beijodromo-u-2019-e-u2018rede-u2019-de-vo.shtml. Acesso em 30 set. 2018.

DESVIO COLETIVO. CEGOS: Crítica à condição massacrante característica do trabalho corporativo. Disponível em: <https://www.desviocoletivo.com.br/CEGOS/>. Acesso em 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Estética da Emergência. Debate com Leandro Brásilio, Marie Auipe e Priscilla Toscano, mediado por Julia Ruiz Di Giovanni. Festival Verbo 2018. Galeria Vermelho, São Paulo, 05/07/2018.

GIMENEZ, L. O. Em Brasília, “muro do impeachment” da Esplanada vira quadra de vôlei. Portal em.com.br, Política, 15/04/2016. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2016/04/15/interna\\_politica,753468/em-brasilia-muro-do-impeachment-da-esplanada-vira-quadra-de-volei.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2016/04/15/interna_politica,753468/em-brasilia-muro-do-impeachment-da-esplanada-vira-quadra-de-volei.shtml). Acesso em 30 set. 2018.

LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the age of performance*. Oxon and New York: Routledge, 2016.

NUNES, F. Entrevista com o Desvio Coletivo: arte e política. *Esquerda Diário*, Cultura, 12/04/2017. Disponível em: <http://www.esquerdadiario.com.br/Entrevista-com-o-Desvio-Coletivo>. Acesso em 30 set. 2018.

O DIA. ‘Muro do impeachment’ vira ponto de encontro em Brasília. Brasil, 17/04/2016. Disponível em: [https://odia.ig.com.br/\\_conteudo/brasil/2016-04-17/muro-do-impeachment-vira-ponto-de-encontro-em-brasilia.html](https://odia.ig.com.br/_conteudo/brasil/2016-04-17/muro-do-impeachment-vira-ponto-de-encontro-em-brasilia.html). Acesso em 30 set. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

UOL NOTÍCIAS. Grupo rasga a Constituição em protesto silencioso em Brasília. *Estadão Conteúdo*, Processo de Impeachment, 25/08/2016. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2016/08/25/grupo-rasga-a-constituicao-em-protesto-silencioso-na-esplanada-dos-ministerios.htm>. Acesso em 30 set. 2018.

## Painel 11 // Panel 11 // Panel 11

Textualidades e atos de fala // Textualidades y actos de habla // Textualities and speech acts

### Carta para Judith Butler: performar as marcas // Letter to Judith Butler: perform the marks // Carta para Judith Butler: performar las marcas

*Flávia Naves*

#### Resumo

Nesta carta escrita para a filósofa Judith Butler, relato o percurso de criação e execução da performance duracional FIGURAÇA e de como esta se torna um problema de gênero ao revelar o corpo enquanto construção social e a identidade “mulher” enquanto marca de gênero a ser performada. Neste percurso, discorro ainda de que forma FIGURAÇA veio a se tornar um procedimento de desestabilização e deslocamento da heteronormatividade em sua forma opressora.

**Palavras-chave:** gênero, heteronormatividade, identidade, marcas, performance

#### Abstract

In this letter written for the philosopher Judith Butler, I report the process of creation and execution of the performance art FIGURAÇA and how it becomes a gender problem in revealing the body as a social construction and the identity “woman” as a mark of gender to be performed. In this paper, I also describe how FIGURAÇA has become a procedure of destabilization and displacement of heteronormativity in its oppressive form.

**Keywords:** gender, heteronormativity, identity, marks, performance

#### Resumen

En esta carta escrita para la filósofa Judith Butler, relato el recorrido de creación y ejecución de la performance duracional FIGURAÇA y de qué modo ésta se convierte en un problema de género al revelar el cuerpo como construcción social y la identidad “mujer” como marca de género a ser ejecutada. En este recorrido, discorro también acerca de la forma que FIGURAÇA vino a tornarse un procedimiento de desestabilización y desplazamiento de la heteronormatividad en su forma opresora.

**Palabras clave:** género, heteronormatividad, identidad, marcas, performance

Judith Butler,

Quem te escreve é Flávia Naves, nome de batismo. Sou brasileira nascida na cidade de Goiânia, capital do estado de Goiás, localizado na parte central do Brasil. Quando eu tinha 18 anos de idade (isso foi há 16 anos), me mudei para a cidade do Rio de Janeiro para estudar teatro e estou aqui desde então. Esta carta destinada a você (junto a outras sete cartas) compõe o corpo textual da minha dissertação de mestrado. A decisão por escrever a dissertação em forma de cartas veio do desejo de conversar diretamente com pessoas que se fizeram fundamentais na minha trajetória artística e de vida durante estes dois anos de muita ação e pesquisa. Você é uma delas, por isso te escrevo.

Como te disse, vim para o Rio de Janeiro estudar teatro, mas há cinco anos tenho me dedicado quase integralmente à arte da performance. O teatro intensifica o meu encontro com a vida, mas é a performance que, de fato, abre outras possibilidades de vida. Através da performance encontro maneiras para compreender, revelar, denunciar, enfrentar e subverter os diversos tipos de poder que diariamente operam em meu corpo. É através da performance que começo a borrar a fronteira que separa arte e vida, a pensar e agir outros modos de pertencimento à vida e a exercer não só no palco, mas nas ruas e em meu cotidiano, uma política de afirmação e autonomia do corpo. É sobre estas descobertas, muitas delas reveladas por você, que escrevo nesta carta.

Começo por te oferecer um trecho do livro “Diálogos e incorporações” do filósofo e poeta paulistano Juliano Garcia Pessanha:

O problema é que logo no início eu não podia ainda saber que aquilo que eu encontrava estava em estado de atrofia e de enfermidade, porque eu ainda não havia percorrido uma pluralidade de lugares nem escavado historicamente as medidas para encontrar sua multiplicidade. E se aquele corpo que me despejava para longe, desautorizando todos os meus gestos, fosse o corpo único (o corpo-essência), então eu seria apenas uma aberração de boca grande demais? Nesse

caso eu não teria tido como fugir nem escapar. Eu não teria encontrado minhas linhas de fuga. O endereço da atrofia seria o único e verdadeiro. Mas se esse endereço não era o único, conforme me soprava um pressentimento somático, então devia existir outras origens e outras possibilidades. E foi essa a minha descoberta: todas as medidas e configurações são históricas e elas podem se modificar e transmutar. As medidas e as forças se apoderam das coisas e dos seres, às vezes se conjoinam bem e há um resplandecimento, às vezes as forças e as medidas enfraquecem e desvitalizam a potência dos seres. Foi assim que consegui mostrar que o corpo de meus anfitriões eram apenas um certo tipo de corporeidade nascida historicamente de uma raiva e de uma vingança contra o corpo, mas que haviam outros corpos, outras fisiologias e temperamentos (PESSANHA, 2016, p.09).

Assim como o Juliano, precisei escavar as medidas, desconfiar das configurações, negar o corpo que me foi oferecido pelos “meus anfitriões”, tive que me despir muitas vezes e me vestir outras tantas até inscrever em minha pele outra história, até me convencer de que era possível sim encarar outros possíveis para este meu corpo.

Desde que passei a ler os escritos do Juliano, ele se fez um grande “companheiro de travessia”, como ele mesmo diz, um amigo com quem pude dividir angústias e feridas, alegrias e tristezas e vislumbrar outras possibilidades de vida. Você, Butler, também veio a se tornar uma grande companheira de travessia. Antes de te conhecer eu não imaginava que poderia questionar de forma tão profunda a minha condição de “mulher” dentro da sociedade em que vivo. Ao nascer “mulher”, uma série de obrigações já me foram prescritas e uma gama de comportamentos já definidos. Mas, através dos seus escritos, normas, regras, crenças e imposições feitas a este meu corpo com órgão reprodutor feminino foram se tornando menos duras, menos rígidas, até eu me convencer que isto que sou e que me formou é apenas uma possibilidade. Como diz o Juliano “todas as medidas e configurações são históricas e elas podem se modificar e transmutar”, tudo pode ser construído e reconstruído, podemos construir e reconstruir o corpo até encontrarmos um modo de vida que seja bom para a gente, um modo de ser, estar e agir no mundo que permita viver a potência de cada corpo.

Foi em abril de 2015, durante uma disciplina oferecida pelo programa de mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, programa do qual fui aluna, que pude te conhecer melhor. No momento, eu estava iniciando uma performance de longa duração chamada FIGURAÇA, na qual buscava modos de desestabilizar e reinventar a Figura que me torna corpo e também estreitar e tensionar a relação entre arte e vida, que a cada dia me pedia mais atenção.

FIGURAÇA teve duração de um ano: de outubro de 2014 a outubro de 2015. Nela, eu fotografava com o meu celular corpos de pessoas nas ruas da cidade para, em seguida, vestir o meu próprio corpo destes corpos alheios e assim permanecer em meu cotidiano. Eu tinha um mês para fazer a captura das imagens e depois mais um mês para permanecer vestida dos corpos fotografados. Mas eu não fotografava corpos inteiros, eram sempre fragmentos, pedaços de corpos que depois eu juntava (ao menos cinco pedaços diferentes de diferentes pessoas), criando uma composição fotográfica de um novo corpo feito destes múltiplos pedaços. Após esta etapa, a próxima era encontrar (em lojas, brechós, mercados populares, vendedores de rua) os elementos que vestiam os corpos para, enfim, vestir-me deles. Ao longo de um ano foram seis FIGURAÇAS criadas, seis distintas composições feitas de pedaços de corpos alheios que vestiram o meu corpo com suas roupas, tatuagens, cortes de cabelo, modificando não só momentaneamente como também definitivamente minha imagem, meus gestos e comportamento<sup>1</sup>.

A palavra “figuraça” aqui no Brasil é um adjetivo que, segundo um dicionário online, se refere “a pessoa que é um ícone singular no meio em que vive ou trabalha. Usualmente utilizada para definir pessoas que, pelos seus atos e atitudes, tornam-se exemplos ou caricaturas geniais. Adjetivo comumente utilizado em diversas partes do Brasil”<sup>2</sup>. Quando aqui dizemos que alguém é uma “figuraça” é porque tal pessoa de alguma forma excede, extrapola, foge à regra, tornando-se uma pessoa um tanto quanto incomum, um “ícone singular”, e também caricatural, uma “figuraça” é alguém que, por se diferenciar dos outros, pode tanto causar admiração quanto ser alvo de zombaria. A palavra “figuraça” pode também ser o superlativo da palavra “figura”, que é tanto um adjetivo quanto um substantivo feminino indicando “a forma exterior de um corpo, de um ser. Aspecto, aparência, estatura, configuração de pessoa humana: uma bela figura”<sup>3</sup>.

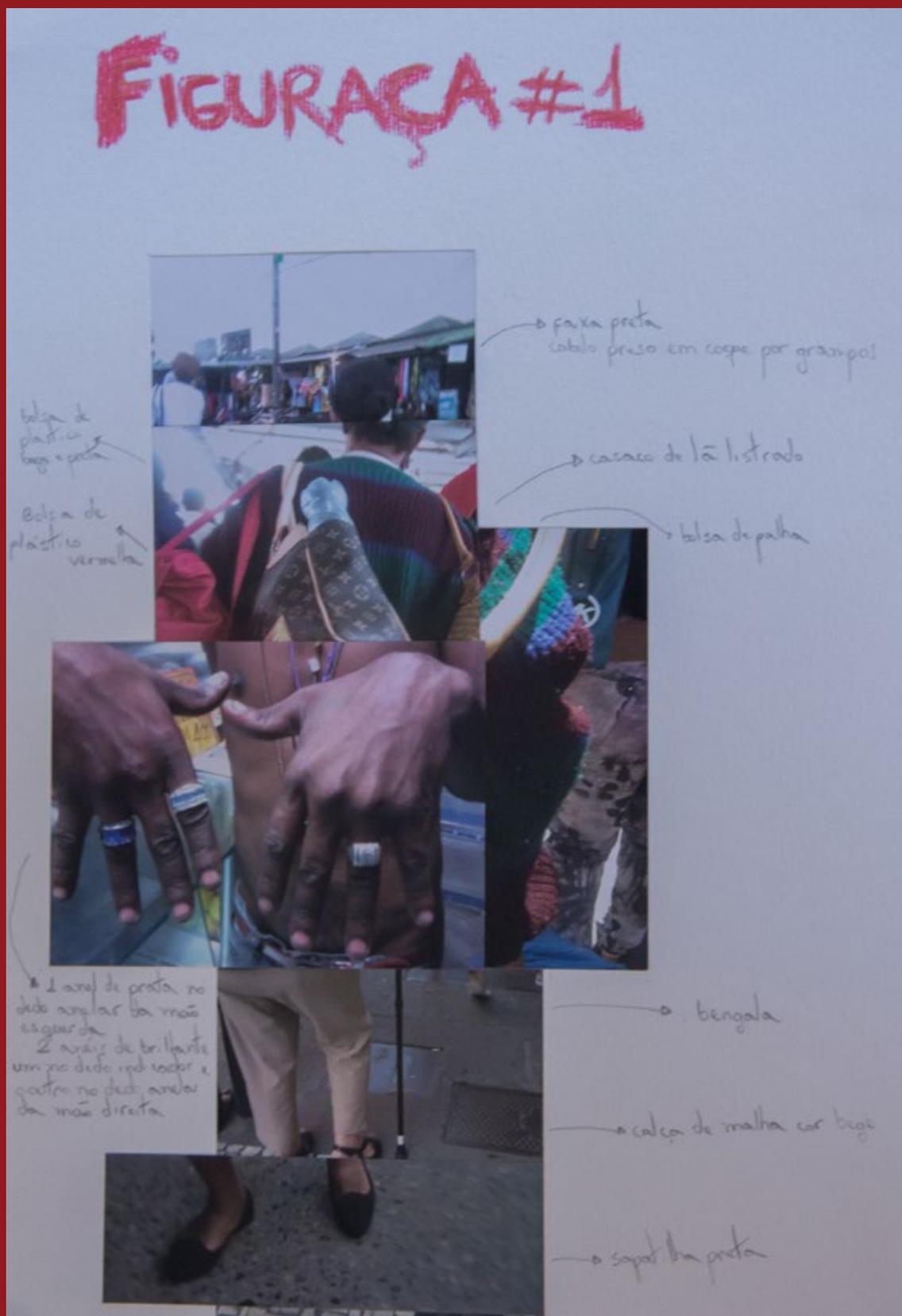
A performance FIGURAÇA me colocava diante das seguintes perguntas: o que pulsa através da minha imagem? Que códigos sociais, morais, culturais são presentificados na Figura que me veste?

Inicialmente, quando a ideia da performance surgiu, eu desejava ir um pouco mais além, eu desejava, ao me misturar nos corpos alheios, tornar-me mais “coisa” e menos “pessoa”. Eu acreditava que, pelo excesso de pedaços de outros, ao saturar a imagem de meu corpo por meio de outros pedaços de corpos, eu seria devolvida ao nada, ao nulo, ao zero, a um corpo “coisa” desprovido de minha identidade ou, ao menos, mais distante de códigos sociais já estabelecidos e assim escapar dos aprisionamentos e das limitações que tais atributos trazem ao corpo. Eu pensa-

<sup>1</sup> Todo o registro imagético e textual da performance se encontra no blog: <http://performancefiguraca.blogspot.com.br/>

<sup>2</sup> <http://www.dicionarioinformal.com.br/figuraça> acesso em 10 de janeiro de 2018.

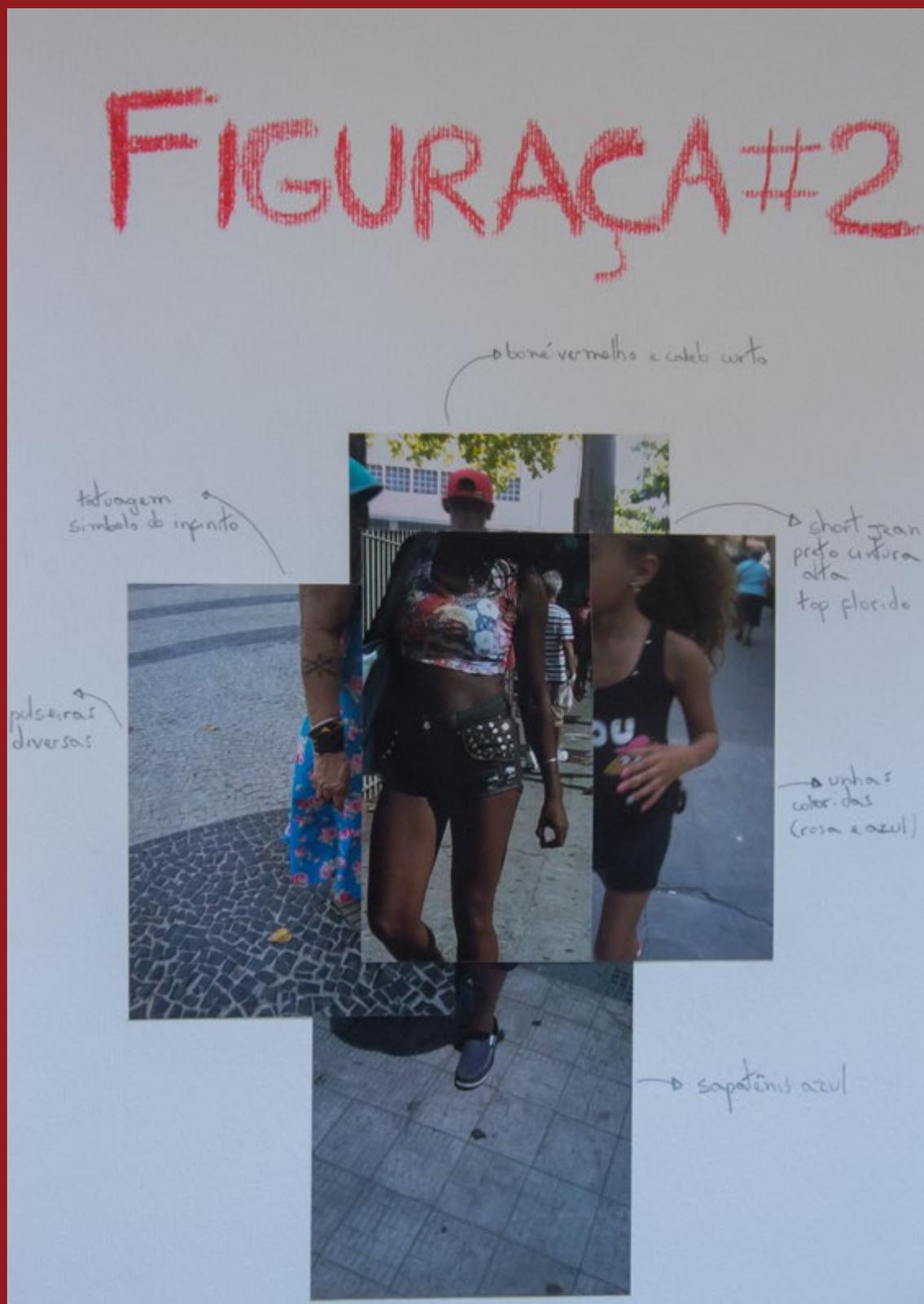
<sup>3</sup> <http://www.dicio.com.br/figura/> acesso em 10 de janeiro de 2018.



Composição fotográfica FIGURAÇÃO #1 em folha de papel A3 gramatura 300. Outubro de 2014.



Registros fotográficos FIGURAÇA #1. Novembro de 2014.



Composição fotográfica FIGURAÇA #2 em folha de papel A3 gramatura 300. Dezembro de 2014.



Registros fotográficos FIGURAÇA #2. Janeiro de 2015.

va que ao embaralhar os códigos sociais eu encontraria mais liberdade para o meu corpo de “mulher”. Mas na medida em que a performance foi acontecendo, na medida em que eu fui me vestindo e me (tra)vestindo de corpos alheios, fui também me distanciando cada vez mais da possibilidade de virar essa “coisa” que eu tanto desejava. Quanto mais eu tentava escapar aos códigos sociais e aos diversos tipos de atributos que qualificam e identificam um corpo, mais eu era devolvida a eles; quanto mais eu tentava virar coisa nenhuma é que as marcas de gênero se faziam ainda mais presentes.

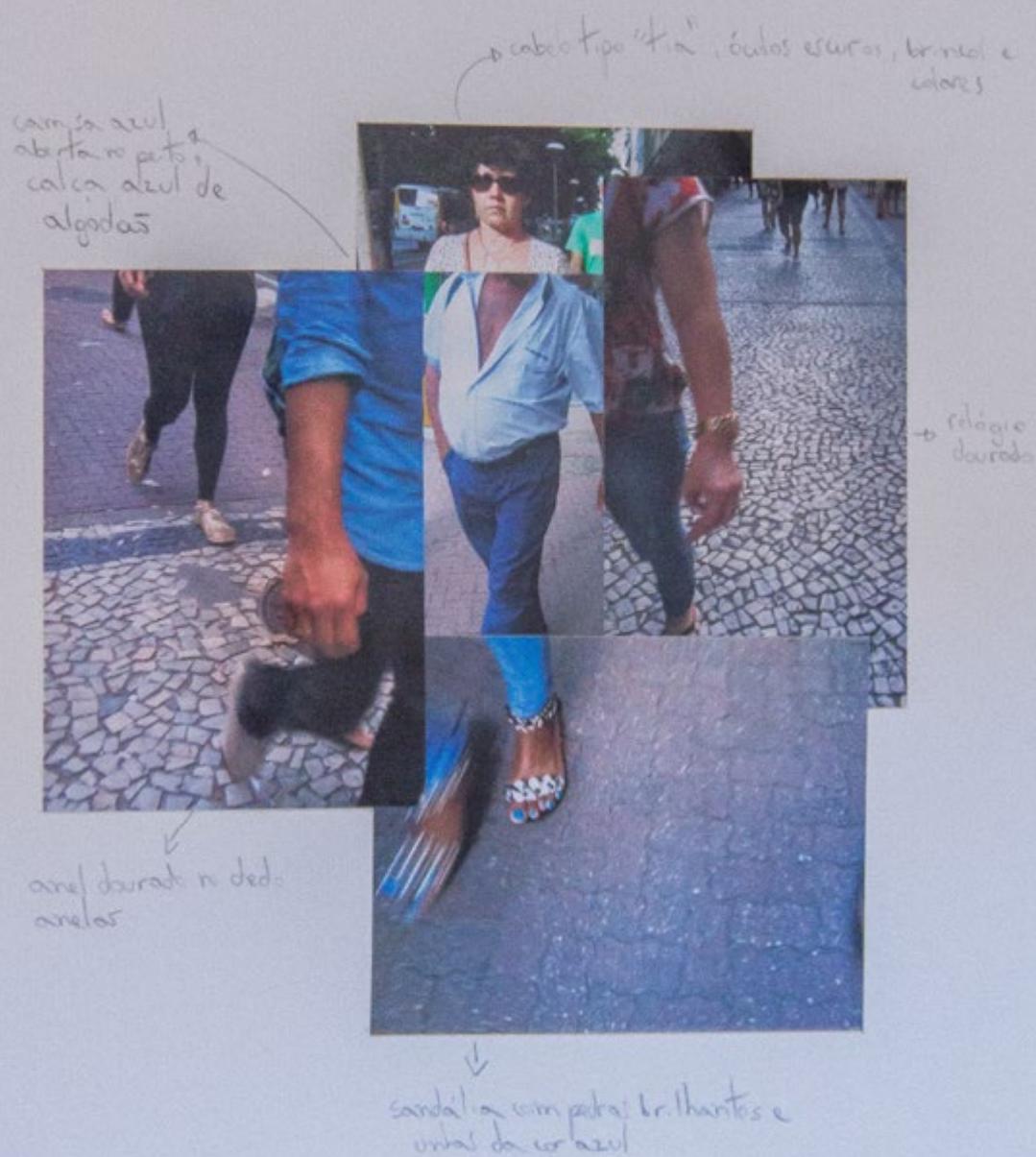
E foi essencialmente através da leitura do seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* que estas questões se clarificaram. Ali você diz que um corpo, apesar de ser uma construção, está sendo sempre culturalmente decodificado, não havendo “como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (BUTLER, 2015, p.30). Você afirma ainda:

O ‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? (BUTLER, 2015, p.30)

Esta é uma pergunta que FIGURAÇA me ensinou a responder. Um corpo pode vir a existir nas marcas de gênero na medida em que as transforma em afirmação. Um corpo pode vir a ser aquilo que é na medida em que, mesmo marcado, compreende os processos que o normatizam e passa a criar modos e a construir meios para desarticular esses processos e não para propagá-los. Quando se afirma as próprias marcas, quando se retira as marcas do controle daqueles que as tornam pejorativas, então a marca vira afirmação e da afirmação nasce a sua autonomia.

FIGURAÇA me apresentou questões não só de gênero como de raça, classe e idade, mas ainda que eu tenha misturado em meu corpo elementos que vestem corpos de diferentes gêneros, raças, classes e idades; ainda que eu tenha me vestido, dentre outras coisas, da calça e da blusa social de um senhor branco; da faixa de cabelo e da bengala de uma senhora negra; das unhas coloridas de uma criança; do corte de cabelo masculino de um homem; do sapato masculino de outro; do short e do top de uma mulher; de uma tatuagem inscrita no braço da manicure onde se lê “eu e você”; de outra tatuagem de inspiração Maori destinada a vestir corpos masculinos; ainda que eu tenha misturado em meu corpo diversos elementos que vestem diferentes corpos, após cada composição, depois

# FIGURAÇÃO #4



Composição fotográfica FIGURAÇÃO #4 em folha de papel A3 gramatura 300. Abril de 2015.

de cada FIGURAÇA, eu me via sempre devolvida a este meu corpo, um corpo culturalmente inteligível como feminino pertencente ao gênero “mulher”.

No subcapítulo *‘Mulheres’ como sujeito do feminismo*, você diz que “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2015, p. 21). FIGURAÇA me mostrou, Butler, não só como o gênero pode estabelecer interseções com estas modalidades, como também o gênero “mulher” é não só discursivamente, mas também imageticamente constituído.

Quando me vesti da captura da imagem de senhoras que usavam calça de algodão, blusa de lã, faixa preta e grampos na cabeça, fruto da composição da primeira FIGURAÇA, fui vista e me vi não como uma pessoa um tanto marginalizada, um tanto esquisita e pouco atraente, mas sim como uma mulher um tanto marginalizada, um tanto esquisita e pouco atraente. Ao me vestir da composição da segunda FIGURAÇA fui vista e me vi como uma mulher gay do tipo vulgar, fui muitas vezes assediada e recebi a violência de olhares corretivos; quando me vesti da imagem de um senhor de calça e blusa social, fruto da composição da quinta FIGURAÇA, meu corpo perdeu curvas e ganhou outros contornos, outra forma, uma forma nada atrativa para os padrões femininos. Vestida com roupas largas masculinas, eu me vi desaparecer como “mulher”.



Registros fotográficos FIGURAÇA #4. Maio de 2015.

# FIGURAÇA #5



Composição fotográfica FIGURAÇA #5 em folha de papel A3 gramatura 300. Junho de 2015.



Registros fotográficos FIGURAÇA #5. Julho de 2015

Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* diz que “somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos” (MERLEAU-PONTY, 2012, p.139). Se fora dos padrões femininos os olhos que me olhavam já não me enxergavam como “mulher” (pelo menos não da forma como eu estava acostumada a ser vista e reconhecida como “mulher”) e se são estes olhos, os olhos dos outros, que nos dão contorno e retorno da imagem que nos visibiliza, vestida de FIGURAÇA #5 eu desaparecia, essa era a sensação que eu experienciava. Ao perder a referência dos olhos que me olhavam como “mulher” eu me tornava invisível.

A composição FIGURAÇA de número cinco talvez tenha sido a que mais me aproximou do meu desejo inicial de vir a ser “coisa” e menos “pessoa”. Porém, o sentimento de ter virado “coisa” apenas veio através da indiferença e da exclusão de olhos que me olhavam. Eu percebi que virar “coisa”, inserida numa sociedade patriarcal, machista e heteronormativa, se daria apenas por meio de alguma violência. Por mais que vestida com roupas masculinas eu tenha experimentado uma sensação de alívio por me ver, entre outras coisas, livre do assédio, eu não vivia a alegria de ser meu corpo em seus contornos. Eu ainda não conseguia afirmar as marcas do meu corpo, seus contornos próprios, volumes e formas. Eu ainda não conseguia desvincular o meu corpo de “mulher” da finalidade a qual, socialmente, ele estava destinado.

Eu estava iniciando o processo de criação da última FIGURAÇA, a de número seis, quando compreendi que daria atenção aos contornos do meu corpo, entrando em contato com este meu corpo feminino culturalmente

inteligível e com a identidade “mulher” a que estou socialmente e intimamente atrelada, meu desejo era entrar em contato tais marcas para fazer uso delas, jogar com elas, coloca-las em performance. Afinal, como você diz:

seria errado supor que a discussão sobre a “identidade” deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as “pessoas” só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. (BUTLER, 2015, p. 42)

O meu maior incômodo, Butler, é ser “mulher” contornada por limites previamente estabelecidos e que desconsideram a possibilidade que um corpo tem de ser outro: corpo-mutante, corpo-coisa, corpo não apenas possível no possível como também nas suas imagens mais impossíveis e improváveis. Brincar com as imagens do meu corpo, do meu corpo feminino, não é mero exercício para deixar de ser “mulher” ou continuar a ser “mulher”, mas sim jogo para ser mais do que somente aquilo que me foi permitido e autorizado. É fazer uso das marcas que me marcam para, junto a elas, alçar espaços de afirmação e de autonomia.

Antes da performance FIGURAÇA e do contato com seus pensamentos, Butler, eu achava que só haviam duas possibilidades para o meu corpo: silenciá-lo, reprimi-lo, ou assumi-lo, mas ainda assim permanecer refém do assédio e da opressão. até que FIGURAÇA me apresentou uma alternativa melhor, que só pôde ser compreendida por meio das suas reflexões: a de que eu poderia aprender a jogar o jogo das identidades, a brincar com os padrões reconhecíveis de gênero e, assim, afirmar e potencializar o meu corpo de “mulher” ao mesmo tempo em que deslocar e enfraquecer atitudes e posicionamentos machistas e heteronormativos em suas formas opressivas. FIGURAÇA me apresentou a possibilidade de jogar com as marcas do gênero, a fim de me fortalecer por meio desse jogo e encontrar um modo de devolver o olhar, reverter a mirada e contestar “o lugar e a autoridade da posição masculina” (BUTLER, 2015, p. 8).

Você me perguntava:

Que tipo de performance obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo? (BUTLER, 2015, p. 240).

FIGURAÇA se fazia uma resposta.

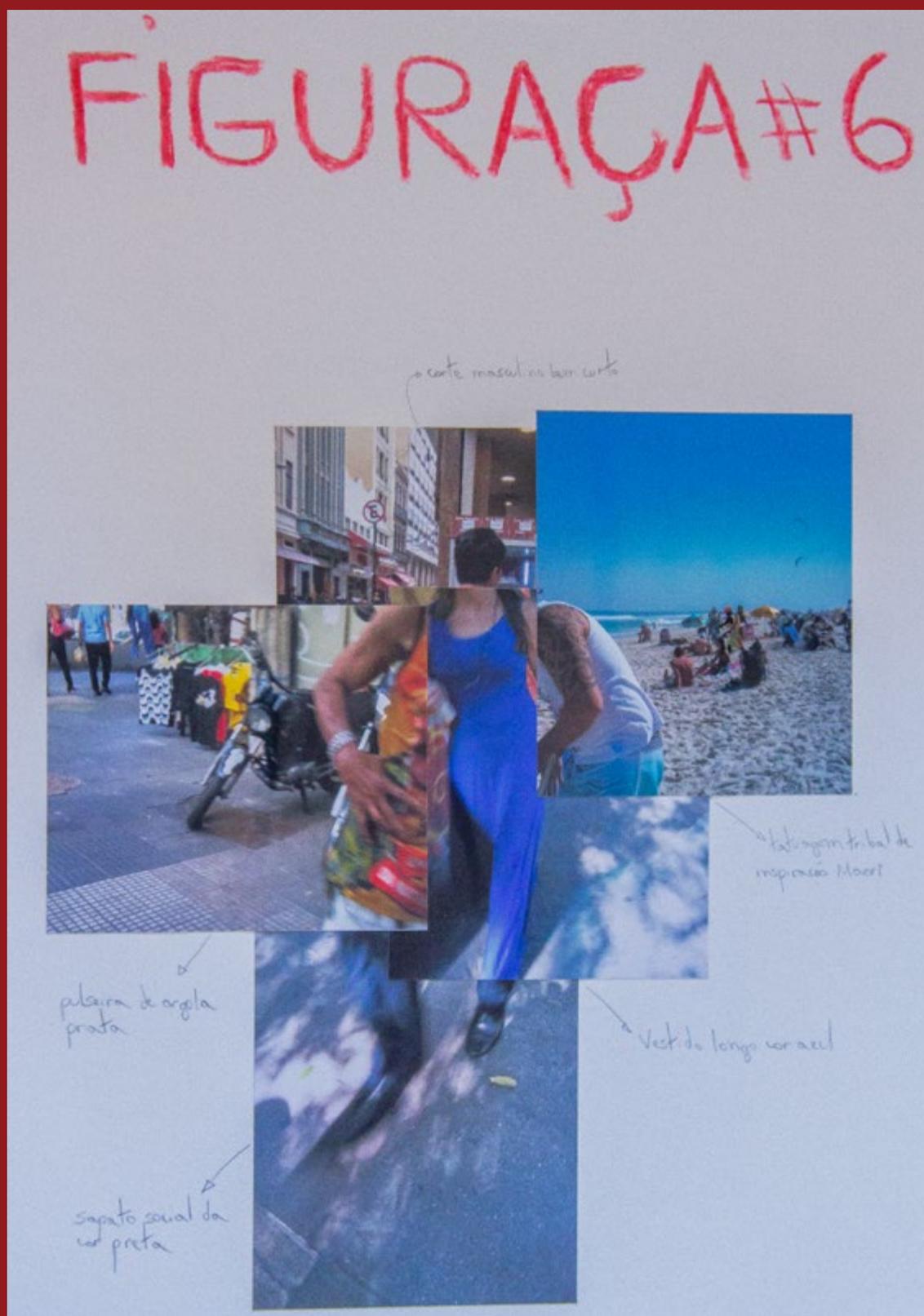
Decidida a fazer uso das identidades de gênero e, assim, “reconsiderar o lugar e a estabilidade do feminino e do masculino”, após ter experimenta-

do tão diversas possibilidades para o meu corpo, compreendi que a última composição de FIGURAÇA manteria contato tátil e visual com minha pele e seus contornos, e que eu misturaria em meu corpo elementos facilmente identificados como sendo próprios do universo masculino e próprios do feminino. Ainda neste (re)encontro com meu corpo, permito deixar seus pelos crescerem e sigo na captura das imagens que passariam a compor a FIGURAÇA de numero seis.

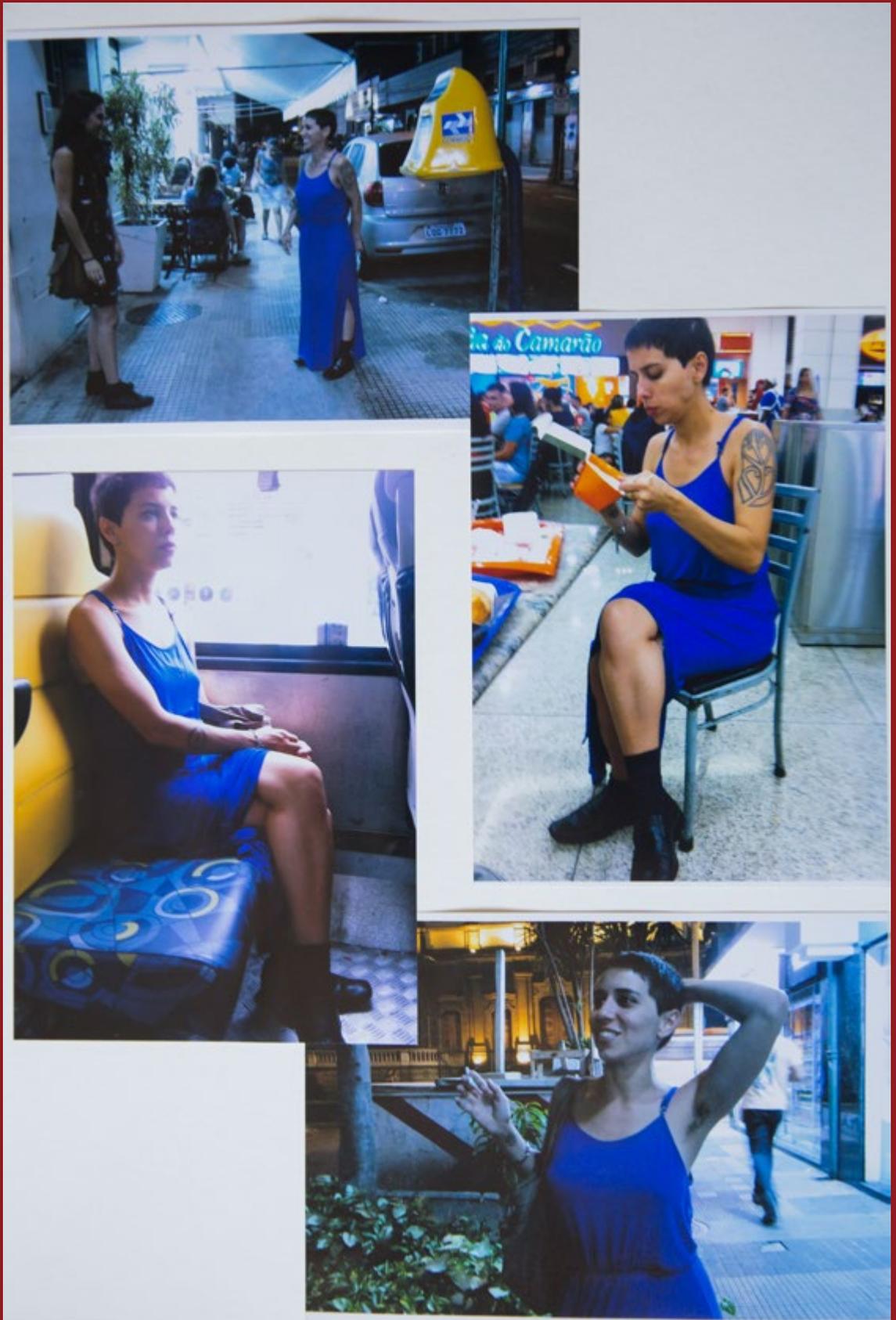
Em agosto de 2015, caminhando pelas ruas do bairro de Botafogo, capturei a imagem de um tronco feminino que vestia um longo vestido da cor azul; um pouco adiante capturei o braço direito de um senhor vestindo uma pulseira de prata de grossas argolas; no Centro da cidade capturei pés usando um sapato social masculino e uma cabeça que exibia um corte de cabelo muito masculino e, por fim, em uma das praias da cidade, capturei o braço esquerdo de um surfista que vestia uma tatuagem tribal de inspiração Maori, exclusiva para vestir corpos masculinos. A composição fotográfica da nova FIGURAÇA estava pronta, agora era hora de me vestir dela. Em loja feminina comprei o vestido, em loja masculina o sapato social, com um vendedor de rua comprei a pulseira, em salão exclusivo para homens cortei o cabelo e, com um tatuador, inscrevi definitivamente a tatuagem Maori em meu braço esquerdo. Durante todo o mês de setembro, em todo e qualquer momento do meu dia-a-dia, estive desta composição vestida.

Em FIGURAÇA #6 passei a carregar em meu corpo alguns elementos potencialmente desestabilizadores de atitudes machistas e da compulsão heteronormativa, simplesmente por quebrar normas e padrões reconhecíveis de gênero.

Durante todo o mês de Setembro de 2015, vestida de FIGURAÇA #6 no metrô, em ônibus, bares e restaurantes, ao cruzar as pernas em um gesto bem feminino, levantava o vestido longo até as coxas e deixava a mostra o sapato e as meias sociais masculinas que me vestiam. Nas ruas, em shoppings e lojas, fazia pose com os braços levantados e deixava a mostra os pelos crescidos em minhas axilas, ao performar gestos e condutas femininas vestida em meu corpo Figura, pude embaraçar, constranger e desautorizar atitudes, falas e gestos machistas e também deslocar a heteronormatividade em suas formas opressivas. E o mais importante, Butler, pude nesse jogo aprender a me divertir e a rir daquilo que antes só me feria, afinal, como você mesma diz: "rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo" (BUTLER, 2015, p. 09). Aprendi com você a compreender que o que vestimos, como falamos, nos portamos e gesticulamos são construções e que a paródia de gênero, como o travestimento, é uma estratégia de desnaturalização das identidades de gênero que nos são impostas como verdades pela cultura masculinista e heteronormativa.



Composição fotográfica FIGURAÇA #6 em folha de papel A3 gramatura 300. Agosto de 2015.



Registros fotográficos FIGURAÇA #6. Setembro de 2015.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. Em *Mother Camp: Female Impersonators in America* [Maneirismos da mamãe: os travestis da América], a antropóloga Esther Newton sugere que a estrutura do travestimento revela um dos principais mecanismos da fabricação através dos quais se dá a construção social do gênero. (...) A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestimento (BUTLER, 2015, p. 236).

Travestir-me dos outros (como foi durante a performance), mas também de outros (outros tantos de mim mesma), misturar gêneros, classes, raças, idades; compor com as identidades e seus diferentes atributos culturalmente associados ao corpo, se tornou um procedimento que hoje agrego a minha vida, uma prática que me permite agir o que você me ensinou a ver: que o corpo nunca está pronto, que ele nunca é fixo nem imutável e que está sempre em permanente construção e, sendo assim, pode ser constantemente construído e reconstruído. Neste movimento, o corpo encontra modos de se deslocar em diversas posições e desautoriza a compulsão heteronormativa por coerência e estabilidade.

A heterossexualidade apresenta posições sexuais normativas que são intrinsecamente impossíveis de incorporar, e a impossibilidade persistente do identificar-se plenamente e sem incoerências com essas posições a revela não só como lei compulsória, mas como comédia inevitável (BUTLER, 2015, p.211).

Meses após a performance, venho aprendendo a brincar com os códigos sociais e com os diversos atributos (vestuais, gestuais, comportamentais) que tornam inteligíveis as identidades de gênero; venho aprendendo a revelar, assumir, afirmar o meu corpo de “mulher” sem me tornar refém de normas, regras, padrões e, sobretudo, sem me tornar refém da violência a que meu corpo se vê diariamente submetido. FIGURAÇA ultrapassa o campo da arte e da performance por ter se tornado um movimento de autonomia e afirmação do meu corpo, revelando estratégias e procedimentos capazes de deslocar e subverter padrões e normas.

FIGURAÇA permite ao meu corpo ser corpo presente, em jogo, em ação. Corpo em diálogo com suas feridas, capaz de rir e não apenas de chorar sobre elas. Com FIGURAÇA, encontro a possibilidade de fazer com que a gravidade e a saturação da minha condição de “mulher” se transmute em outras cores.

## Referências

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Diálogos e incorporações*. La Sofía Cartonera, Malha Fina Cartonera e Mariposa Cartonera, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

## Painel 12 // Panel 12 // Panel 12

Anarquismo, terrorismo poético e circuitos de afeto  
// Anarquía, terrorismo poético y circuitos de afecto //  
Anarchism, poetic terrorism and circuits of affection

### Sub-versão dos fatos: arte, crime e política // Subversion of facts: art, crime, politic

Alla Soub

#### Resumo

Por meio de um panorama das ações *Pelada Pelada* (2010), *Encerando o Congresso* (2010) e *Pelos Pelos* (2013), realizadas em Brasília, em espaços públicos, desejamos evidenciar os limites entre corpo, espaço público, censura, arte e crime.

**Palavras-chave:** performance, registro, terrorismo poético

#### Abstract

Through the actions *Pelada Pelada* (2010), *Encerando o Congresso* (2010) and *Pelos Pelos* (2013) carried in Brasília in public spaces, we wish to highlight the boundaries between body, public spaces, censorship, art and crime.

**Keywords:** performance, register, poetic terrorism

## Introdução-interdição

Esse artigo é escrito em primeira pessoa, eu/nós, por se tratar de performances que estive de corpo presente, de carne marcada pela censura da polícia e pelos olhos dos ‘costumes’. É a partir desse corpo poético-político que traçaremos as teorias que descendem da experiência. O corpo coletivo, grupo, é lugar das experimentações na rua, espaço público, lugar plural de conflitos e encontros. Por meio de memorial seguem em ordem cronológica os fatos, ou o que restou deles por meio de memórias e alguns registros em imagem.

## Memorial

O ano é 2010; no Brasil as eleições sempre ocorrem no mesmo ano da famigerada Copa do Mundo, que neste ano aconteceu na África do Sul. Nós artistas (?) em Brasília decidimos fazer uma composição urbana aproveitando a desertificação da cidade – a maioria das pessoas imersa na programação da TV, não olhava para o horizonte, que nós sorrateiramente ocupávamos. Corre a bola na telinha, correm as balas na cidade.

Intitulada *Pelada Pelada* e organizada por um grupo onde a maioria prefere se manter no anonimato, criamos um programa simples para a ação: jogaríamos no centro do poder (Esplanada dos Ministérios) uma partida de pelada (nome popular para jogos lúdicos de futebol) sem roupas e com máscaras de políticos. Simultaneamente participariam do jogo duas pessoas também desnudas, mas impossibilitadas de visão: uma de venda amarela e outra de venda verde<sup>1</sup>. Neste ano não tínhamos conscientemente a ideia de performance, mas já sabíamos o que não éramos: teatro. Aproveitamos a brecha da cidade, para escorrer por ela nossos vestígios poéticos.

Antes de prosseguir é importante evidenciar o conceito de “terrorismo poético” (TP) cunhado por Hakim Bey. No terrorismo poético não importa

<sup>1</sup> O vídeo pode ser acessado na íntegra por meio de registro audiovisual, na plataforma Vimeo: <https://vimeo.com/93738615>

se é arte ou não. Aqui se propõe o choque estético e a efetivação de arte como crime e crime como arte. Não existem atos de terrorismo estético quando as únicas pessoas que tem acesso a ele são artistas; o terrorismo poético invade as urbes, acontece, vira lenda, fenômeno. Por isso, o espaço público é o mais precioso para sua realização. Não seja pego, não seja flagrado nem engolido pelas normas do Estado, aí então, segundo Hakim Bey, a ação será efetivamente terrorismo poético. Sucesso!

Nessa primeira ação, fomos eficazes em vários pontos da urbe, mas no final fomos capturados de forma estranha pelo aparato policial: denúncia. Não fomos efetivos? Fomos denunciados por uma mulher branca que ensinava a constituição para indígenas Guajajara (MA) acampados no gramado em frente ao Congresso Nacional. Tal moça parecia ter saído de um filme de terror, era a miss Status Quo da constituição. Chamou a polícia porque estávamos pelados “e eles já não andam mais pelados”, “na aldeia tem celular”. Suas afirmações eram horríveis e, enquanto ela denunciava, pequenos indígenas chutavam a bola, pedindo para o jogo recomeçar. Tensão policial, perda de imagens. 10 meliantes seguiram para a delegacia e lá assinaram o crime de “Ato Obsceno” e cumpriram serviço comunitário. Esse relato e os registros dos documentos do processo foram, por muito tempo, tudo o que eu quis compartilhar da ação. Nesse momento não estamos interessadas em ser belas-artes, em caber em algum edital, museu ou exposição.

Os indígenas presentes, a moça branca da constituição e os policiais criam novas narrativas para o programa anterior proposto pelo coletivo. Essas iterações são bem-vindas e potencializadoras da rua como lugar de conflito e encontro. Quando se está na rua, desprotegida das redomas da arte (museus, teatros, salões, etc.), existe um diálogo com a cidade que autoriza e desautoriza a ação acontecida. Antes do aparelho policial existem outras formas de contato entre as pessoas no mesmo lugar. A polícia não ouve, não importa, ela é a concretização da falta de diálogo entre civis: como resolver as diferenças sem acioná-la?

Assinamos um termo de compromisso em que concordávamos que durante cinco anos não poderíamos ser mais vistas em flagrante praticando nenhum crime e, principalmente, ato obsceno. Assinamos, mentimos. Enquanto prestava serviço comunitário, já me juntava em bando para prosseguir o ataque cauteloso às normas. Uma adrenalina boa me instiga, a ação instiga a cidade, prova aos passantes que há sempre outros modos de ocupar a norma.

No mesmo ano, na mesma Esplanada dos Ministérios, outra ação vem reforçar a reflexão e a prática entre o poder do grupo, os limites dos espaços públicos e as censuras camufladas. É preciso nomear: o Grupo de

Pesquisa Corpos Informáticos possui como característica o ataque em bando. Sou muitas e sei que o grupo me multiplica mais ainda. São incontáveis nós, nessa trama: somos. As criações existem, fuleiram-se em nós – somos tanto elas quanto elas são nós. Não criamos a partir do nada, criamos como quem compõe estratégia: em bando visamos o ataque político e artístico que compõem outra mudança lenta: a da cidade ao nosso redor. Nossas ações pela cidade também são cicatrizes, marcas de (des)pertencimento à mesma. Da teoria descende a ação, ou vice-versa, o caminho liso traz em si mesmo a possibilidade de queda e erro. Escorregamos sem ver. Vamos e, se caímos, ali está a potência do procurado desconhecido: como dançar com ele?

Mais uma vez o lugar para a ação foi o Congresso Nacional. É difícil, vivendo em Brasília, se desvincular geograficamente desse lugar que nos gera tanta impotência e descaso. O grupo munido de suas “armas”, obsoletas enceradeiras vermelhas sem motor, planeja fazer uma antidança na rampa. Logo são abordados pela polícia legislativa mas, ao invés de se retirarem silenciosamente, começam a colocar em prática as estratégias já pensadas, já que ao se propor qualquer situação nesse espaço de poder já se sabe da censura (bélica ou não) a que se está sujeito. Bia Medeiros, a integrante-fundadora do grupo, está distante procurando uma vaga para seu carro e encontra uma muito distante. No momento em que olha para o Congresso, avista Diego Azambuja conversando com um policial e apontando para ela. Ela segue em direção ao Congresso em câmera lenta (lenta mesmo! sem metáforas!) a fim de propiciar mais tempo de quase-dança para quem está em ação. Ao chegar apresenta uma carta que autoriza o grupo a fazer aquela ação. Tal documento é falso, assinado por ela mesma e em seu nome (nessa época ocupava o cargo de coordenadora da Pós-Graduação em Artes na Universidade de Brasília). Como era de se esperar, o documento é negado. Mas o que fica de primordial aqui é o ataque em grupo e a possibilidade de se ocupar várias esferas do mesmo espaço, enquanto Bia e Diego se detinham a resolver a norma, os outros e outras dançavam a ação e causavam estranhamento nos passantes, ladrões e funcionários da Esplanada. A performance acontece no tempo da negociação, acontece durante a proibição e, na hora da expulsão geral, todos fazem uma fila e descem em avalanche. A questão aqui é que JÁ aconteceu. Proibido executado na mandiga e molejo do corpo-coletivo! Esse diálogo-embate-negociação é imprescindível para a força política que o ato assume. O grupo está coeso, mesmo espalhado em participações de formas diferenciadas. A unidade do grupo está em sua multiplicidade.

E, por último, nesse memorial, cito a ação intitulada *Pelos Pelos* feita por mim, Alexandra Martins e Ana Paula Quintanilha. Embora a ação estivesse dentro da programação de um evento de arte que acontecia na Casa

da Cultura da América Latina, em pleno centro comercial de Brasília, ela escorre de sua programação quando opta por ir para as ruas, novamente sem nenhum tipo prévio de aviso ou autorização. Duas pessoas estão conectadas pelos pelos pubianos e saem para caminhar pelas redondezas; ao redor delas vários transeuntes seguem seu caminho. A imagem se assemelha a algum tipo de procissão bizarra, já que no lugar de alguma santidade temos ali um corpo, misto de dois, abjeto. As pessoas, estas mesmas que nos acompanhavam, estavam munidas de celulares, de insultos e de olhares estranhos. Nós nos conectamos pelo olhar – entre nós mesmas e a multidão. Multidão essa que não percebe que, mesmo sem consciência total, funcionam como uma malha afetiva para a ação, evitando que a ação se tornasse visível aos agentes do Estado. Não somos mais três, somos manada. E por isso conseguimos andar, parar o trânsito, invadir o shopping. Somos uma multidão em desvio, multidão de desconhecidos protegendo-se. O ataque mais tarde pelas redes virtuais simboliza que ali havia mais ódio do que intenções de segurança. Mas como seria, se não fosse isso?

Corpos Informáticos fala em suas ações e vivências de um conceito de extrema importância para o trabalho de rua. Pensamos a rua como lugar onde é impossível se estar só, já que a rua, além de espaço da polícia, também é casa de alguéns. Pronoia surge em contraponto a paranoia. Na paranoia, pensa-se que as pessoas estão agindo contra você, sente-se desconfiança e mania de perseguição; na pronoia, a sensação é que as pessoas e o universo estão agindo com e para você. Como no exemplo da última ação, as pessoas que não necessariamente estavam “do nosso lado” atuaram através da malha afetiva como uma rede de segurança e propiciaram o prosseguimento e o desdobramento da ação. E conseqüentemente a nossa segurança!!! Nesse caso: ligamos o foda-se e seguimos, agradecidas aos odiadores.

### **Extrapolando as bordas do memorial: o que resta para ir adiante**

Estamos vivendo tempos de muita violência, de polarização política exacerbada, e a arte – como lugar de expressão poética e política – sofre censuras cada vez mais evidenciadas. Enfatizo aqui o poder de reflexão e de movimentação de civis em atos de performance ou terrorismo poético pelas cidades brasis adentro. Nunca devemos esquecer da importância de uma pessoa (pelo menos) que seja capaz de ajudar a ação no quesito de segurança: das sutis às mais estrambólicas. É preciso estar armado. Nosso corpo, nossa existência política já é uma válvula desestabilizadora do conforto habitual da cidade. São corpos que desviam, que se aproveitam das brechas para agir e com isso as visibilizam para que outras composições urbanas, poéticas ou ocasionais ocorram. É necessário reconhecer o poder do bando, a potência do múltiplo com objetivos em

comum, experimentar uma versão mais profunda do que a versão oficial, os outros lados: subversão dos fatos: arte, crime e política. O corpo se expande e marca passagens políticas e ações artísticas; o corpo que sou, poroso, anda frente a seu passado, ressignificando-o. O espaço público é espaço da polícia; aqui interessa as artes de guerrilha, os ataques poéticos para reflexões estéticas e coletivas sobre outra possibilidade de ocupação da cidade. Parte-se do pressuposto de assumir a coletividade dos fatos como questão política do próprio proceder da performance, a dissolução de autoria. O grupo ocupa, multiplica o foco, confunde a censura e gera outras brechas para ataque.

Arte em tempos de crise faz exposição em museus e em delegacias. Ter sido presa e prestado serviço comunitário por exercer minha liberdade criativa na urbe me deixou mais convicta em pensar arte como pedra no sapato, lugar de reflexão (para todos os lados) e lugar de reinvenção de si. O que a censura diz sobre tudo? NÃO PODE. Mas nossos corpos estão exalando adrenalina e vontade de mudança. Não podem nos deter. Estamos aqui, na academia, e mais lá onde vocês não sabem nossos nomes ou endereços, escondidos atrás de tudo... e agimos em redes! A solidão não nos favorece, até porque somos muitas! Os estudos em universidade são mais uma brecha a ser ocupada, não abriremos mão. Mudaremos a estrutura e atacaremos por todos os lados. Arte é política!

## Referências

BEY, Hakim. *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias*. São Paulo: Conrad, 2001.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis*. Estética, educação e comunidades. Chapecó: Argos, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz; AQUINO, Fernando (org.). *Corpos Informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011

ARQUIVO ALLA. <[www.vimeo.com/marianabrites](http://www.vimeo.com/marianabrites)>. Acessado em 15/08/2018.

PLATAFORMA PERFORMANCE, CORPO, POLÍTICA. <[www.performan-cecorporopolitica.net](http://www.performan-cecorporopolitica.net)>. Acessado em 10/08/2018.

## Painel 12 // Panel 12 // Panel 12

Anarquismo, terrorismo poético e circuitos de afeto  
 // Anarquía, terrorismo poético y circuitos de afecto //  
 Anarchism, poetic terrorism and circuits of affection

### Poéticas posanarquistas en Clean Room de Juan Domínguez // Posanarquistas poéticos em Clean Room de Juan Domínguez

*Diana Delgado-Ureña*

#### Resumen

Este texto pone en relación la trilogía coreográfica “Clean Room” de Juan Domínguez con las ideas posanarquistas de Hakim Bey desarrolladas en su libro *Zona Temporalmente Autónoma*. La obra de Bey, un clásico de principios de los noventa, a medio camino entre manual de tácticas sociopolíticas y reflexión teórica sobre la libertad y sus límites, hace resonar en “Clean Room” ecos de estrategias micropolíticas posanarquistas. Describo los procedimientos coreográficos que provocan el descentramiento de la posición de los espectadores y cooperan en la mutación de la audiencia, que de ser público se transforma en una comunidad efímera capaz de pasar a la acción.

**Palabras clave:** Coreografía, poéticas, pós-anarquismo, acción colectiva

#### Resumo

Este texto relaciona a trilogia coreográfica “Clean Room” de Juan Domínguez com as ideias pós-anarquistas de Hakim Bey desenvolvidas em seu livro *Zona Temporalmente Autônoma*. A obra de Bey, um clássico de princípios dos anos noventa, a meio caminho entre um manual de tácticas sociopolíticas e reflexão teórica sobre a liberdade e seus limites, permite pensar “Clean Room” como um eco de estratégias micropolíticas pós-anarquistas. Descrevo os procedimentos coreográficos que provocam um deslocamento da posição dos espectadores e cooperam para a mutação da audiência, que de público se torna em uma comunidade efêmera.

**Palavras-chave:** Coreografia, poéticas, pós-anarquismo, ação coletiva

Juan Domínguez plantea en este trabajo la creación de situaciones para ser vividas. Su posición es la de un creador que infiltra lo maravilloso y lo inesperado en la vida cotidiana y revela las capacidades del arte para modificar nuestra mirada sobre lo que nos rodea y desde este desplazamiento empoderarnos poética y políticamente como audiencia.

*Clean Room* es una trilogía coreográfica que se estructura a partir del formato de las series de televisión en tres temporadas. Cada temporada se compone seis episodios que se presentan a lo largo de una semana en tres días distintos. Pero a pesar de considerarse a sí misma como una serie, en esta obra no existen personajes fijos, ni tramas que haya que seguir fuera de un eje temático que cruza toda la trilogía: la audiencia como protagonista en primera persona del plural.

*Clean Room* propone situaciones para ser vividas por la audiencia que las experimenta y les da sentido. En este artículo no haré una sinopsis de cada una de las situaciones que plantea esta serie coreográfica, me acercaré concretamente a dos episodios de la segunda temporada para explicar como entiendo que Juan Domínguez comparte intenciones con la teoría posanarquista descrita por Bey y objetivos poéticos concretos con la Internacional Situacionista. Un recorrido más extenso por este trabajo coreográfico se puede encontrar en la publicación *Situação, marco, contexto. Pensar o teatro depois do século XX* (GUIMARÃES, FERNANDES, CORNAGO, 2018).

Propongo un acercamiento a *Clean Room* a partir de la idea de Zona Temporalmente Autónoma que desarrolló como teoría posanarquista el escritor norteamericano Peter Lamborn Wilson, bajo el seudónimo de Hakim Bey que explica que las Zonas Temporalmente Autónomas (TAZ) son espacios de auto organización al margen de cualquier forma de control. Son “zonas” que se vuelven autónomas durante un lapso más o menos largo de tiempo y que no tienen intención de prolongarse en el tiempo, como resultado dice Bey, de “una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y se auto disuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo” (BEY, 2014, 93)

*Clean Room* comparte algunos objetivos y procedimientos con las TAZ, aunque con un origen radicalmente distinto. La liberación de zonas temporalmente autónomas como praxis posanarquista, implica la existencia previa de una agrupación de personas que comparten la intención de esquivar el control social. Bey encuentra antecedentes para esta idea de las TAZ en los asentamientos corsarios y piratas de los siglos XVII y XVIII, que en paralelo a las rutas de comercio, tejieron una red de escondites en islas y en lugares de difícil acceso que funcionaban como guaridas para esconder el botín, pero además “algunas de estas islas mantenían [...] completas mini sociedades que vivían conscientemente fuera de la ley y mostraban determinación a mantenerse así, aunque fuera sólo por una corta -pero alegre- existencia” (BEY, 2014, 87).

Sería el caso de la legendaria república de Libertalia, que se cree existió en la parte norte de Madagascar a finales de siglo XVII y en donde supuestamente funcionó uno de esos enclaves autónomos en los que se inspira Bey para su teoría.

*Clean Room* no ampara transacciones ilícitas, ni rechaza explícitamente el control social. Las coincidencias entre la teoría posanarquista y las situaciones que propone *Clean Room* están en el ámbito de las estrategias y los modos de hacer, con otro referente claro en la Internacional Situacionista como movimiento artístico y político.

Uno de los objetivos del movimiento situacionista era señalar la vida diaria como territorio posible de emancipación y proponer acciones que desmontaran los roles estereotipados. Este interés por lo cotidiano además de en el Situacionismo, puede rastrearse en muchas propuestas artísticas de la segunda mitad del siglo veinte, intensificándose sobre todo a mediados de la década de los noventa. El foco en lo cotidiano en el ámbito artístico se ha interpretado por parte de la crítica desde multitud de puntos de vista, algunos como dar valor a la simplicidad y a la capacidad de desvelar lo inesperado de nuestro entorno, conviven con otros que ponen el foco en el potencial transformador de intervenir en el día a día y en la capacidad para visibilizar lo que las ideologías y los discursos dominantes silencian, al naturalizar la violencia implícita en algunas de las formas en que nos relacionamos.

En el proceso de creación de la Serie Juan Domínguez se dedicó a leer sobre el espacio urbano, el doméstico; sobre el caminar como práctica artística, sobre las vanguardias, el Situacionismo, qué es comunidad y sobre las posibilidades de plantear situaciones que impliquen colaboración entre un grupo de personas. Este ámbito de lecturas define el campo de intereses del creador en esta trilogía que a través de distintas estrategias coreográficas, consigue transformar a la audiencia en una comunidad efímera, empoderarla poética y políticamente para pasar a la acción.

En el primer episodio de la segunda temporada, Juan Domínguez en colaboración con la artista María Jerez proponen al público un paseo por una zona periférica de la ciudad. Lo esencial no es exactamente por donde se pasea, aunque los barrios que se eligen en las ciudades donde se presenta la obra, comparten una cierta marginalidad, están fuera del centro y alejados de las atracciones turísticas. Lo importante de la experiencia del paseo, en resonancia con las derivas situacionistas, es despertar un tipo de percepción atenta a los detalles, que ofrece sobre la ciudad una mirada emocionante y lúdica. Se propone a los espectadores que paseen en silencio, siguiendo a una persona que hace de guía. El recorrido que dura aproximadamente una hora y durante ese tiempo se realizan algunas paradas para entrar en distintos establecimientos, que implican una interacción silenciosa y cómplice con algunos negocios del barrio, pero que a la vez pasa desapercibida para quienes no están previamente avisados.

Clean Room no llega a proponer el deambular psicogeográfico colectivo de los situacionistas, pero busca colocarnos como público en una posición inicial de extrañamiento. Debord explica que la deriva ocurre cuando una persona o un grupo “renuncia durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos” (DEBORD, 1999, 50), y se deja llevar por la propia materialidad de los espacios que recorre.

Mantenerse en grupo, en silencio y siguiendo a alguien durante un tiempo largo consigue movilizar nuestra forma de mirar como audiencia y abre la posibilidad de conectarnos con las cicatrices que el tiempo va dejando en la ciudad. El privilegio de ocupar una posición ligeramente desplazada, despegada de nuestro hábitat, extrañada y atenta, abre paso al placer de deambular sin un hacia dónde y sin un por qué, sin utilidad y sin objetivo.

Aquella casita vieja que permanece en pie entre dos bloques de apartamentos nuevos, como una muestra de resistencia al avance del capital en forma de ladrillo, un parque, a medio descuidar con un leve toque decadente, transitado por ultramodernos carritos de bebé. Coches, bicicletas y peatones disputando el espacio por el que nos movemos de un sitio a otro, una cancha de baloncesto ocupada por grupos de jóvenes empujándose y haciendo bromas. Un paseo en silencio compone una colección de fragmentos de vida inasible. Conviven en la experiencia el reconocimiento y la extrañeza ¿qué hacemos mirando la vida pasar?

Lo que hacemos es abrir un espacio para experimentar lo cotidiano de otra forma, lo que hacemos es liberar un tiempo a la cadena productiva capitalista y en este sentido, el paseo es una práctica posanarquista. Bey habla de todo un “espectro de formas sociales” (BEY 2014, 175) que puede adoptar el posanarquismo. No existe un catálogo de acciones or-



Calle. © Arantxa Martínez

ganizadas bajo la categoría de prácticas posanarquistas, precisamente, porque para escapar al control social el primer paso es evitar organizar la praxis posanarquista en categorías.

Habítamos una TAZ cuando liberamos tiempo para la diversión y lo sacamos del ciclo “Trabaja/Consume/Muere” (BEY 2014, 175) de forma que quede al margen de las coordenadas productivas capitalistas.

Esta insistencia en el valor de lo lúdico del estar juntos y juntas es algo que le interesa también a Juan Domínguez:

“¿Para qué he convocado a la gente a mis obras? [...] para reflexionar juntos, para soñar juntos, para gozar juntos, imaginar juntos, organizar juntos, aprender juntos, viajar juntos, para desear juntos, para cambiar la percepción, [...] para compartir el tiempo presente, para tomar distancia crítica, para involucrarnos, para escucharnos, para hacer posible lo imposible, para generar una alternativa, para incitar, para provocar, para perdernos, para encontrarnos, para pasar el relevo”. (DOMÍNGUEZ y PÉREZ ROYO, 2017, 267).

Clean Room comparte los objetivos que se marca la práctica posanarquista, especialmente en uno de sus propósitos más radicales, “reconectar la poesía al cuerpo a cualquier precio”. (BEY 2014, 75).

Leída como un artefacto poético-terrorista Clean Room crea un territorio-tiempo, el presente, como espacio de empoderamiento festivo y de auto-organización. Tiene la potencia de liberar lo cotidiano de su ritmo maquínico y repetitivo, que organiza nuestras vidas en torno a la producción para abrir espacios mediados por el juego en relación con el entorno y en el ámbito de los intercambios sociales.

Bailes inverosímiles en cajeros automáticos nocturnos. Despliegues pirotécnicos ilegales. Land art, obras terrestres como extraños artefactos alienígenas desperdigados por los Parques Naturales. Allana moradas pero en vez de robar, deja objetos Poético-Terroristas. [...] Elige a alguien al azar y convéncele de ser el heredero de una inmensa, inútil y asombrosa fortuna, digamos 5000 hectáreas de Antártida, o un viejo elefante de circo, [...]. Al final terminará por darse cuenta de que por unos momentos ha creído en algo extraordinario, y se verá quizás conducido a buscar como resultado una forma más intensa de existencia (Bey 2014, 51).

Todas las teorías heterogéneas agrupadas bajo el paraguas del posanarquismo comparten una reflexión sobre qué es la libertad y cuáles son sus límites individuales y colectivos. Juan Domínguez también se refiere a esta cuestión de la libertad en relación al trabajo de los creadores, sometidos a la presión de resultados concretos, determinados por los modos de producción artística y dice: “creo que ya no hay suficiente espacio/tiempo para la digresión, la pérdida, el fallo... No hay más romanticismo, ni sueños, no hay libertad suficiente”. (DOMÍNGUEZ y PÉREZ ROYO 2017, 22).

Este diagnóstico de libertad insuficiente que hace Juan, es idéntico en el pensamiento de Bey y precisamente, las zonas temporalmente autónomas serían espacios-tiempos donde es posible habitar el ensanchamiento de los límites de la libertad.

Esta idea de las TAZ está en el ambiente de las culturas hacker, ciberpunk, technorave y también en el movimiento indie. Las zonas temporalmente autónomas son una “forma de sublevación guerrillera” y no tienen la intención de establecerse ni prolongarse en el tiempo.

Los objetivos de las TAZ son liberar áreas de tiempo, de espacio, de imaginación. Su novedad como praxis política es centrar la acción en la vida cotidiana. Parafraseando a Bey, las comunas de los sesenta intentaron sortear los efectos de la desespacialización posindustrial, como la falta de hogar o la despersonalización de la arquitectura, pero fracasaron. Sin embargo apuntaron un matiz político de verdadera importancia: enfocar la revolución en la vida cotidiana, en el aquí y el ahora.

La idea de las TAZ además de encontrar inspiración en las utopías piratas tendrían también coincidencias con las sociedades secretas chinas que desde el siglo XVI proporcionan un manto de invisibilidad a las acciones de sus miembros, ya sean estas delictivas o no. Además de proteger el comercio ilegal, las sociedades secretas chinas han amparado a disidentes políticos o han funcionado como mutualidades, sociedades de ayuda mutua entre miembros de un determinado gremio o zona geográfica, y aún hoy, siguen existiendo fuera de China como redes de servicio y apoyo a los migrantes.

Las semejanzas de las TAZ con estos tipos de sociedades secretas son la clandestinidad y la defensa mutua. Pero su característica más importante es que se definen “en la acción” (Bey 2014, 90). En este aspecto coinciden con la forma en que la audiencia habita las situaciones que se proponen en esta serie.

*Clean Room* es una coreografía de situaciones que los espectadores activan. En este sentido, igual que en el caso de las TAZ, *Clean Room* se define en la acción. Parte del juego es infiltrar esas situaciones en lo cotidiano para que convivan como una textura poética entrelazada con el día a día. Parte del juego es mantener el secreto sobre lo que pasa y no contárselo a quienes no formen parte de esa comunidad de miembros. Compromiso, clandestinidad y mezcla de realidad y ficción componen este juego poético-político.

### **Fabricación del nosotros**

Una cosa es habitar lúdicamente un espacio liberado y otra, muy distinta, pasar a la acción. Ese paso a la acción es lo que ocurre en el cuarto episodio de la segunda temporada. Dos días más tarde de aquel paseo en silencio por un barrio desconocido, somos convocados a encontrarnos en un apartamento. Una vez dentro del apartamento, un desconcertante lector de cartas del tarot latinoamericano nos lee nuestro futuro como grupo y nos deja con una hucha-cerdito de barro y un martillo.

Nos decidimos a romper el cerdito, encontramos 1500€ y un papel doblado con la frase ¿qué vais a hacer juntos que no podéis hacer solos?

La cantidad de dinero no es una cantidad muy grande que supere la capacidad de gestión del grupo, pero tampoco es tan pequeña como para no despertar el interés. El dinero, medio de intercambio de bienes y servicios por excelencia, detona la deliberación. Asumimos inmediatamente como tarea que tenemos que ponernos de acuerdo para decidir el destino del dinero siguiendo la consigna que nos han entregado.

En el caso de Madrid después de más de dos horas de asamblea interminable y multitud de posturas y puntos de vista sobre la mesa, se decide por votación entregar la mitad de dinero a una joven artista brasileña, mamá de un niño de menos de un año, que está en ese colectivo político en que hemos devenido desde nuestra inicial condición de público; a condición de que entregue el dinero a su hijito Joaquim al cumplir la mayoría de edad. La otra mitad del dinero, 750€, decidimos entregarlo a la primera persona que salga del metro.

En este episodio la potencia de estar juntos se manifiesta en la posibilidad concreta de decidir colectivamente el destino de una cantidad de dinero

y pone de manifiesto las dificultades de los procesos asamblearios y las votaciones como formas primarias de democracia participativa. Evidencia además la dimensión agonista de las prácticas políticas, que como señala Mouffe, implican necesariamente un conflicto en el que “no es posible conciliar todos los valores puesto que unos se definen por la negación de otros” (2010).



*Deliberación, Madrid, 2016. ©Arturo Laso, LCE*

La situación está enfocada a la toma de una decisión y a su puesta en práctica. Es un laboratorio exprés de práctica política que da un paso decisivo al pasar a la acción. La decisión de qué hacer con el dinero y la acción que lleva aparejada, dicen mucho de las propias comunidades en las que se ha presentado *Clean Room*. En el caso de Madrid, la acción de entregar una cantidad de dinero apreciable a dos personas desconocidas, una que encontramos al salir del metro, y otra a quien tampoco conoceremos porque recibirá el dinero dentro de casi quince años, son decisiones que juegan con la sorpresa y con el azar. Es como si, en esa gestación acelerada de una identidad colectiva, el grupo se hubiera decantado por sintonizar con las estrategias y procedimientos con los que están fabricadas las situaciones de *Clean Room*. Y es este paso a la acción lo que, como apunta Pérez Royo, conecta con una dimensión física de la política “aquella en la que nuestros cuerpos actúan más allá del momento en el que hablan, porque estar en relación es ya estar actuando políticamente” (2017).

La decisión en Madrid se concretó en un acto gratuito. El derecho civil define los actos gratuitos como aquellos que benefician solo a una de las partes y donde no se exige ninguna contraprestación a cambio de lo que se hace. Esta dimensión, descarnada de la ausencia de una reciprocidad tangible, descrita en el ámbito jurídico es la esencia misma con la que se

identifica el dandismo y una estrategia de liberación de espacio-tiempo, objetivos y fines, que sigue la estela de los actos poético-terroristas posanarquistas comentados anteriormente.

Los actos gratuitos se caracterizan porque son innecesarios, no están motivados por exigencias previas y son expresión de la capacidad de libre elección. En *Clean Room* el acto gratuito en sí subvierte el uso del dinero y nuestra relación con él, lo vacía de la carga que conlleva como valor instrumental y nos da el inmenso placer de perderle el respeto, aunque sea por un instante, a los valores de eficiencia y laboriosidad claves en el desarrollo de la burguesía industrial y del capitalismo. Actuaría así desplazando la relación entre capital, subjetividad y sujeto que Ema López, desde la psicología social describe así:

“El capitalismo funciona articulado con un discurso sobre la libertad de elección y la autonomía individual que, finalmente, nos hace menos libres y más incapaces de transformar lo que ya está naturalizado como el único horizonte de lo posible, el del propio capitalismo”. (2009, 224)

El rastro de estas acciones desborda la experiencia individual y grupal de un trabajo artístico para infiltrarse como una pirueta en la realidad. Las estrategias que comparten Clean Room y la praxis posanarquistas se localizan en desplazar la percepción del entorno, poner el foco en lo cotidiano y empoderar a la efímera comunidad poético-política en la que deviene una audiencia compuesta por personas desconocidas que se organizan para pasar a la acción.

Juan Domínguez sitúa su trabajo en el ámbito de lo artístico, no de lo político, sin embargo su capacidad para infiltrar lo poético en la vida cotidiana se revela como una estrategia lúdica capaz de liberar tiempo, espacios e imaginación.

## Referencias

BEY, H. *Zona temporalmente autónoma*. TAZ. Madrid: Enclave de libros. 2014.

CHAUCHAT, A.; DOMÍNGUEZ, J.; MARTÍNEZ, A. “Exceso, transgresión y poesía en Clean Room.” En Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo (Eds.). *Dirty Room* ( 221-228). Madrid: Continta me tienes. 2017.

CORNAGO, O. (Coord.). *Manual de emergencia para prácticas escénicas*. Madrid: Continta me tienes. 2014.

DOMÍNGUEZ, J.; MUNILLA, R.; CORNAGO, O. “Hay que mojarse y mo-

jarse en grupo. *Clean Room II. Conversación*". *Telón de Fondo*, 25. 2017  
 Disponible en: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/viewFile/3701/3383>>.

DOMÍNGUEZ, Juan y PÉREZ Royo, Victoria (Eds.). *Dirty Room*. Madrid: Continta me tienes. 2017.

EMA LÓPEZ, J. "Capitalismo y subjetividad. ¿Qué sujeto, qué vínculo y qué libertad?" *En Psicoperspectivas, Individuo y Sociedad*, 2 (8) Santiago de Chile. 2009.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. 2006. *Micropolítica*. Cartografías del deseo. Trad. Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de Sueños. 2005.

INTERNACIONAL Situacionista. *Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste* (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" Madrid: Literatura Gris. 1999.

JOHNSTONE, Stephen. *The everyday*. Massachusetts: Whitechapel Gallery, MIT Press. 2008.

MOUFFE, CH. "La democracia consiste en permitir puntos de vista." En *El Mundo*, 5 de septiembre. 2010.

PÉREZ ROYO, V. "Corpo em crise. Corporalidade e democracia." *Seminário Departamento de Artes Cénicas*. Universidad de Florianópolis SC Brasil. 10 de septiembre. 2017.

RANCIÉRE, Jacques. *La división de lo sensible*. Estética y política. Trad. Antonio Fernández Lera. Salamanca: Consorcio Salamanca. 2002.

SÁNCHEZ, José A. "Dispositivos poéticos: disidencia y cooperación." En Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo (Eds.). *Dirty Room*, 309-340. Madrid: Continta me tienes. 2017.

## Painel 13 // Panel 13 // Panel 13

Pedagogias do corpo e formação universitária //  
Pedagogías del cuerpo y la formación universitaria  
// Pedagogies of the body and university education

**La performance en la educación superior pública en Bogotá, alcances y retos pedagógicos. Una mirada interdisciplinar desde las artes visuales y las artes escénicas // Performance in public higher education in Bogotá, pedagogical scope and challenges. An interdisciplinary view from the visual arts and the performing arts**

*Andrea Aguiá*

### Resumen

La investigación busca evidenciar los procesos de enseñanza y aprendizaje de la performance en la Educación Pública Superior en Colombia, en particular de la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Pedagógica Nacional y la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB – Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La propuesta busca fortalecer la visibilización de los procesos pedagógicos de artistas-educadores, en los estudios de pregrado, cuyo campo de trabajo es la performance, a partir de la observación de sus estrategias didácticas en los espacios de arte acción, entendida la performance como territorio de construcción de subjetividades, cuyos lenguajes toman el cuerpo como eje de indagación.

**Palabras-clave:** performance, subjetividad, prácticas docentes

### Abstract

The research seeks to highlight the processes of teaching and learning of performance in Higher Public Education in Colombia, in particular the National University of Colombia, the National Pedagogical University and the Higher Academy of Arts of Bogotá ASAB - Francisco José District University from Caldas. The proposal seeks to strengthen the visibility of the pedagogical processes of artists-educators, in undergraduate studies, whose field of work is performance, based on the observation of their didactic strategies in the spaces of action art, understood as performance as a territory of construction of subjectivities, whose languages take the body as an axis of inquiry.

**Keywords:** performance, subjectivity, teaching practices

Esta investigación es un relato de viajes, un relato de naufragios, con Calientes que se hacen más vitales para salir del agua y los sueños. Me interesa hablar de dos puntos en los que se ha identificado que gira la investigación en este momento: las prácticas didácticas docentes que se abarcarán a partir del enfoque de investigación biográfico-narrativo, es decir, tiene un eje en las historias de vida de los docentes y los estudiantes relacionados con la comprensión del cuerpo en cuatro dimensiones: simbólico; vibrátil; signico (sensible); movimiento y psicoterapia. El otro eje es la performance del habla, en donde la palabra se entiende como acción y está relacionada con la escritura en el proceso de repensar lo que sucede en los procesos creativos y pedagógicos observados, la palabra como activadora de los ejercicios planteados por los docentes durante las sesiones, y la palabra en las entrevistas performativas, que son un material importante en la comprensión política del sujeto-docente y del docente en formación; en palabras de Michel Serres esta unión entre palabra y acción, respeta “[...] la cosa misma, que es la única que gobierna, y no la opinión, eso, por encima de todo, es lo que enseña una vida de obras. No comporta a qué actividad se entregue uno, el cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo y, sobre todo de la invención” (p.95).

El objetivo principal de la investigación es analizar los procesos de aprendizaje de las artes de acción o performance, en los programas de pregrado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, la Academia Superior de Artes de Bogotá-Universidad Distrital y la Universidad Pedagógica Nacional, los programas LAE y LAV (instituciones que hacen parte de la educación pública superior en Colombia), referidos al desarrollo de la construcción consciente de subjetividades. Respecto al mismo se realizaron las siguientes etapas:

- Identificación de los momentos en los que se dividen cada uno de los espacios de enseñanza de la performance escogidos y cuál es su enfoque, si es un laboratorio encaminado a productos de creación, o una serie de ejercicios de auto-conocimiento.

- Acercamiento a los estudiantes y docentes en los procesos enseñanza de la performance.
- Identificación de artistas-docentes y realización de entrevistas performativas a personas que aportan al concepto de performatividad y tienen relación con procesos de creación inscritos en espacios centrados en la corporalidad.
- Selección de los estudiantes con los procesos más relevantes en el marco de una investigación biográfico-narrativa.
- Registro fotográfico durante los procesos de creación y socialización de los estudiantes escogidos, y registros en el marco de las socializaciones grupales dado que los procesos de los estudiantes tenían un componente colectivo fuerte.
- Sistematización de las entrevistas performativas de los docentes y estudiantes implicados en los procesos observados.
- Avance en ejercicios piloto tipo IBA (Investigación Basada en las Artes) para interpretación de datos de observación de clases, explorando la relación entre texto e imagen.

Teniendo en cuenta que la investigación indaga sobre los procesos de aprendizaje del sujeto en formación, a partir del cambio o enriquecimiento de un universo subjetivo, que parte de una relación y concientización del cuerpo, se observó cómo este proceso, como lo enuncia Jordi Planella, cultiva el cuerpo-sujeto a partir de las diversas didácticas propuestas por los docentes en sus espacios académicos. Estas didácticas, son ejercicios experimentales que los docentes han transformado de las comprensiones que tienen de sus prácticas artísticas, de sus historias de vida y así mismo de sus procesos de aprendizaje. Los ejercicios propuestos no son fórmulas, instrucciones, sino momentos experienciales que encierran instantes de su existencia poética, dicho así, porque cada ejercicio, demanda una experiencia que encierra también lo que significa la carga experiencial de lo vivido por cada docente. Son reflejo de las historias de vida de ellas/ellos, y varían según sea el espacio académico, a veces unos son muy diferentes de otros, y en otras ocasiones hay confluencias, debido a que en su formación tienen puntos comunes. Los ejercicios docentes se enmarcarían en las siguientes experiencias: cartografías desarrolladas en grupo; a partir de instrucciones verbales; centrados en la experiencia corporal sin o con mediación de la palabra; derivados del proceso de creación de cada unx.

Paralelamente a los ejercicios que cada docente apropia, cambia, y propone, se desarrolla un proceso de creación de parte de los estudiantes

que podría diferenciarse en las tres etapas que identifica Charles Garoian (1999) en su libro “Performing Pedagogy”: el proceso de objetivación, el proceso de subjetivación y el lugar en que los estudiantes ven, conscientizan **sus propias acciones** situándolas en un contexto social, “El carácter reflexivo de la pedagogía del arte de la performance es un proceso en tres niveles. Primero, como un proceso de objetivación, la crítica del arte de la performance permite a los estudiantes ver la cultura que ellos portan<sup>1</sup> y exponer y problematizar sus circunstancias ocultas. Segundo, como proceso de subjetivación, les permite verse a ellos mismos en la cultura criticándola desde la perspectiva de una memoria personal y una historia cultural” (1999, p.9). El tercer nivel, tiene que ver con la visión que los estudiantes tienen de sus propias acciones o performances inscritas en un contexto social, y cómo este marco histórico les da sentido, en relación con sus inquietudes personales, la instancia familiar y territorial en las que tienen lugar.

Las experiencias que se propiciarían desde el lenguaje artístico de la performance implican un auto-reconocimiento de los participantes, los cuales se hibridan a sus (auto)biografías y el fondo social e histórico propios. Es importante resaltar, cómo influyen las experiencias pasadas de los docentes y a través de estos relatos se aporta y se entreteje la realidad personal con el contexto histórico, dándole una voz activa al docente, lo señala así Antonio Bolívar, “El foco de las historias de vida es la realidad personal y el proceso biográfico. Su interés responde, como hemos puesto de manifiesto (Bolívar *et al.*, 2001), tanto a razones sustantivas (el conocimiento profesional se expresa en narrativas biográficas) como epistemológico-políticas (**dar la voz al profesorado es reconocer el derecho a estar representado por sí mismo**)” (Bolívar, 2014, p.713).

Para la primera comprensión del cuerpo, se toman como referentes teóricos a Jordi Planella, Leah Bartal y Anna Halprin. Complementando el planteamiento inicial del proyecto, en donde se enunciaba sólo a Jordi Planella, que hace énfasis en la concepción del cuerpo desde su dimensión simbólica,

“Es evidente que en las relaciones pedagógicas el cuerpo es el que media el encuentro, el que permite las relaciones sociales reales. Estas relaciones se concretan a partir de lo que denominamos «encarnación del cuerpo del individuo» en su cultura. Tomar cuerpo en su cultura implica «ser educado cor-

<sup>1</sup> En inglés el autor usa la palabra *embody*, esto para enfatizar que la cultura se lleva en los cuerpos, es algo corpóreo, no es una entidad abstracta o una ideología con la que se reconozca sino literalmente se trasmite y se vive en y a través del cuerpo. “The reflexive character of performance art pedagogy is a three-layered process. First, as a process of objectification, the critique of performance art enables students to see the culture that they embody and to expose and problematize its hidden circumstances.”

<sup>2</sup> La negrilla es mía.

poral-mente en la cultura» y esta educación en la cultura pasa porque el cuerpo desarrolla la dimensión simbólica, tal y como lo hace el lenguaje.” (Planella, 2005, p.199).

En el proceso de la investigación, se encontró necesaria la comprensión del cuerpo desde su dimensión terapéutica, en relación con las imágenes y los arquetipos, según lo propone Leah Bartal, para poder hacer un enlace con la fuerza y la importancia de las imágenes como registro vivo en el proceso de recolección de datos, esto debido a que durante la observación de los espacios académicos se dirigió la mirada principalmente a los gestos, las imágenes construidas y el lenguaje corporal. Por su parte, el enfoque de Anne Halprin aporta en la relación del movimiento en su dimensión metafórica y su significado.

Jordi Planella parte de la sociología y la antropología, abarcando referentes de los que nos interesa destacar a Marcel Mauss “Las técnicas del cuerpo”, Ervin Goffman con el discurso sobre el interaccionismo simbólico, y David Le Breton que entendía la relación entre identidad, subjetivación y cuerpo,

“El cuerpo es un tema que se presta especialmente para el análisis antropológico ya que pertenece por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre. Sin el cuerpo que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste continuamente en reducir el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que este encarna. La existencia del hombre es corporal. Y el análisis social y cultural del que es objeto, a las imágenes que hablan de su espesor oculto, los valores que lo distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones que su definición y sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales. Por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, el cuerpo es un elemento de gran alcance para un análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente.” (Le Breton, D. 1995, p. 7).

Mientras Mauss rescata la autonomía del cuerpo, en oposición a una oculta concepción del mismo que es movido por la voluntad del espíritu, y hace de los gestos y maneras de ser corporales un eco de la cultura en la que se inscribe el sujeto, Goffman a diferencia de la visión un poco biologicista de Mauss, incluso habla de los individuos como actores, los equipara a la escena teatral, cada uno con un papel que interpreta según las dinámicas sociales en que se sitúa o se quiere situar. El giro que hace Planella es, primero ubica a este cuerpo simbólico en el campo de la pedagogía, y retomando la pedagogía crítica desde la visión de Peter McLaren, dice que sí se pueden cambiar las dinámicas aprehendidas culturalmente, no se queda en el sujeto sometido por las imposiciones sociales como lo hace

Mauss o la biopolítica de Foucault, “Para Foucault existen dos formas claves para el ejercicio de control de los cuerpos: las disciplinas - ejercidas directamente sobre los cuerpos de los ciudadanos – y las regulaciones de la población – ejercidas a través de los sistemas institucionales de organización de grupos y personas (Planella, J. 2005. p. 191). Planella considera que el cuerpo es un elemento central para entender las transformaciones que un sujeto puede tener específicamente en el marco de procesos pedagógicos, y que ha estado al margen en este campo, considerado como un cuerpo-objeto y no como un cuerpo-sujeto, en sus palabras,

“[el cuerpo] ha permanecido prácticamente al margen del discurso pedagógico contemporáneo, más centrado en el estudio y la intervención sobre el cuerpo-objeto. La institución educativa ha negado el cuerpo tanto por lo que se refiere a los discursos como a las prácticas. (pie de página) Creemos que es significativa esta acción de “negar”, pues si bien el cuerpo ha sido un genuino objeto de intervención en las prácticas escolares, a menudo lo ha sido como ejercicio de negación de las posibilidades y dimensiones de la corporalidad de la persona. Un ejemplo de ello es la negación de su dimensión simbólica y las dificultades para el sujeto pedagógico de formarse como cuerpo-sujeto” (Planella, J. 193)

Leah Bartal en el libro “Conciencia del movimiento y creatividad”, habla cómo la imagen que tiene una persona de sí misma, es fundamental para el desarrollo de su creatividad, “Las personas actúan según la imagen que tienen de sí mismas. Muchas lo hacen sin tener conciencia de esa imagen. Pero si se quiere desarrollar la totalidad del potencial de la persona, esta imagen debería responder a la integración de los sentidos con esa conciencia, basándose en la investigación científica.” (Bartal, L. p. 15). Bartal, habla de manera explícita de “la imagen del cuerpo”, enunciando una relación entre imagen mental y cuerpo, lo que desarrolla para poder incentivar la creatividad en las personas, así define este nuevo concepto, “Debemos ser capaces de formar una imagen mental de nuestro cuerpo y de describir en nuestra imaginación cada una de sus partes. Debemos sentir su presión, peso, equilibrio, coordinación y forma; el cuerpo entero y por partes.” (Bartal, p. 28) más adelante, “La sensación de la imagen de cualquier figura contribuye al perfeccionamiento del uso del cuerpo, y esta imagen contribuye al ajuste de la postura y a la coordinación en el movimiento.” (Bartal, p. 40) Es aún más bello cuando dirige los movimientos de sus estudiantes a través de la palabra, porque la palabra no es sólo una instrucción de cómo deba ser técnicamente el movimiento, sino que influye en cómo se concibe la imagen mental del cuerpo, depende cómo sea la palabra se concibe la imagen y así mismo la variación afectiva de la persona sobre sí misma. Dice por ejemplo que los estudiantes al imaginarse constituidos sólo por músculos, los movimientos se vuelven más sensuales y cargados; y en el caso del ejercicio de imaginarse sólo el esqueleto,

lo que nos interesa es cuando remarca la causa de la imagen mental con un estado de relajación corporal y de cambio en la conducta, en donde el trabajo imaginativo es esa relación entre imagen y cuerpo, “El resultado es que las inhibiciones musculares desaparecen, *demonstrando hasta qué punto el trabajo imaginativo puede influir en nuestra conducta.*” (Bartal, p. 80).

La imagen del cuerpo, significa una relación entre imagen y percepción de sí mismo, que en la parte de interpretación en la presente investigación, de alguna forma se relaciona con la imagen del registro y la percepción subjetiva del observado, aún sabiendo que la imagen generada no la hace la persona registrada, sino el/la que lo observa. Es decir, ya hablar de una imagen del cuerpo, nos remite a concepciones del movimiento en donde la imagen es necesaria para restablecer al cuerpo físico un equilibrio, de hecho Bartal, conoce y ha estudiado a Moshe Feldenkrais, quien basaba el conocimiento de la acción a través de pensarlo, y para pensarlo hay que imaginarlo, la imagen consciente del movimiento del cuerpo hace comprensible el movimiento, y no sólo eso, hace que el cuerpo recobre un equilibrio físico,

“La posibilidad de una pausa entre la creación de la pauta de pensamiento de cualquier acción particular y la ejecución de esa acción constituye la base física de la conciencia. Esa pausa permite examinar qué sucede en nuestro interior en el momento en que se forma la intención de perpetrar el acto, así como durante su comisión. La posibilidad de aplazar la acción – de prolongar el período que separa la intención de su ejecución- permite al hombre aprender a conocerse.” (Moshe, F. p. 56).

Esto es importante en la relación que hemos identificado entre imagen-cuerpo y palabra, tanto en el proceso del educando a partir de las didácticas docentes, como lo será en la interpretación de datos, al ser la imagen del cuerpo percibida por las fotografías el archivo que tenemos para responder a nuestra pregunta de investigación, que es, ¿cómo a través del análisis del proceso creativo que tiene como eje el cuerpo entendido desde la performance, se generan procesos de empoderamiento e identificación activa de parte de los sujetos participantes en su rol social y político?

El cuerpo simbólico, intuimos está relacionado con el movimiento y la psicoterapia. Así mismo el trabajo de Anna Halprin, está conectado con el cuerpo simbólico, los arquetipos y de paso con la sanación. En una entrevista que se le realiza, le preguntan qué es lo que pretendía cambiar al momento en que surgían unas figuras específicas, en un trabajo colectivo, mientras que las personas están tratando de encontrar su propia creatividad, ella responde: “En esa exploración de mitos, el objetivo era empo-

derar a las personas para crear juntos e impartir la experiencia del poder que viene de la cooperación mediante el movimiento como un cuerpo colectivo y descubrir cuáles son las formas colectivas y tal vez incluso los arquetipos.” (Halprin, p. 14. La traducción es mía)

Otro de los estudios indispensables sobre el cuerpo es el que se hace en la obra de Suely Rolnik (2006), que nos habla de la noción de *cuerpo vibrátil*, determinando el cuerpo como morador de memoria (más privilegiado que la memoria misma) y núcleo indivisible que es capaz de hacer cosas que parecieran imposibles o ilógicas. El *cuerpo vibrátil* es una facultad que poseen todos los seres humanos, los enfermos mentales incluso, y es propio de los procesos de creación. Suely Rolnik emplea esta noción, para estudiar la obra de la artista Lygia Clark, particularmente los ejercicios de la “Estructuración del self”, los cuales se acercaban a una concepción de cuerpo diferente a la occidental, y cómo el lenguaje del arte, permite una terapéutica. Por su parte, Deleuze y Guattari en *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*, contenido en su obra *Mil Mesetas*, tratan de describirnos qué sería entender un cuerpo no desde sus partes – órganos -, desde las cuales es capaz de funcionar gracias al desempeño de cada una de ellas. Nos hablan del cuerpo del masoquista y del drogadicto, y desde allí, en términos de los flujos de estos cuerpos sin partes, nos presentan un cuerpo recorrido por intensidades de dolor o de éxtasis. No es un cuerpo explicado a partir de la función de sus partes y lo que produce cada una de ellas; sino uno entendido en un flujo de fuerzas.

Los procesos creativos que implican el propio cuerpo parten de una visión holística del mismo, entendido desde su dimensión simbólica, la conformación de una identidad y unas subjetividades propias, que poco a poco va reconociendo el mismo sujeto en el proceso de aprendizaje. Así, la investigación busca partir de esta concepción para enriquecer el discurso de la relación entre arte y pedagogía en procesos de creación que involucren el cuerpo, como una instancia no más funcional, sino como un potenciador de nuevas subjetividades. Hemos delineado a grandes rasgos tres conceptos del cuerpo en los que gira tanto la práctica docente en los espacios centrados en la performatividad, como los desarrollos creativos de los participantes y que son importantes en la fase de la interpretación de los datos, que son: el cuerpo simbólico, en relación con el movimiento y la psicoterapia; el cuerpo vibrátil, y por último de manera muy breve, me parece importante nombrar el cuerpo-signo, y para ello traeré a colación, a Michel Serres.

Michel Serres (1999), en *Variaciones sobre el cuerpo*, busca escribir, - no definir- el cuerpo, y darle un estatus ontológico. Es considerado el ser de la existencia, más que el pensamiento mismo; en palabras de Serres, “Tengan confianza en quienes se desposeen, los más sabios de nosotros,

en aquellos que descienden, que dejan, que pueden pero no hacen, en los desatados, en aquellos que ceden el paso, en los pobres y los separados. Los que suben, por el contrario, y se tienden hacia el asidero deseado no hacen ni piensan en otra cosa que en aquello que favorece su apetito. La cultura, la civilización, la sabiduría, la belleza, el pensamiento mismo comienzan con el desposeimiento, *con el gesto del brazo que se distiende, centrífugo.*” (Serres, 2011, p. 44. La cursiva es nuestra) La cultura empieza con el gesto del brazo que se distiende, es ahí, que se da el inicio y no en el pensamiento como entidad abstracta. El cuerpo y el proceso que se ejerce sobre él gracias al entrenamiento, de una acción constante, surge el temple del espíritu, esta praxis es la que produce, la valentía, el coraje, y no al revés. Tal y como nos lo señala Serres (2011),

[...], que no hay obra sin regla, casi monástica, del empleo del tiempo, que el deportista de alto nivel tiene en cuenta: vida sometida a los ritmos del cuerpo, higiene estricta del sueño, alimentación sin drogas; que el investigador que trampea o miente no encuentra ni inventa, así como el saltador de altura no trampea ni miente con la gravedad...esta regla de hierro da la espalda a todos los usos de los grupos profesionales, políticos, mediáticos universitarios...que coronan a los gánsteres y ponen a los mediocres en el poder. *Respetar la cosa misma, que es la única que gobierna, y no la opinión, eso, por encima de todo, es lo que enseña una vida de obras.* No comporta a qué actividad se entregue uno, el cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo y, sobre todo de la invención. Un procedimiento maquinal puede reemplazar cualquier operación del entendimiento, pero nunca los actos del cuerpo.” (p.51. El subrayado es mío)

Aquí están los cuatro estandartes que abanderan nuestra visión de cuerpo, el que se acerca a la imagen y la palabra como fuentes de dónde beber: cuerpo simbólico, cuerpo vibrátil, movimiento y psicoterapia y cuerpo – signo. Lo que nos permite seguir con la observación de la primera sesión del espacio “Cuerpo y Performance”.

Adrián

Pieleros

12 parcos 8 páginas.

Repetición e identificación de palabras.

Imágenes

Temas relacionados:

- De emigrante a migrante
- De territorios geográficos a territorios de sentidos

Pieleros

• Cuerpo individual - Cuerpo colectivo

• Lo animal como carácter: la panada.

• Situación

frontera

frontera

Cambio de pieles:

• Nacer: Estado Solitario.

• Mutar: Estado transitorio

• Nacer o renacer: Estado Colectivo.

• Despertar del cuerpo

• Aceptación de los demás cuerpos.

Punto cero

aplicación  
de la  
teoría  
intermedia

NOCIONES

Luba - Colombrin

Positiva: Prácticas paralelas  
Centra: reapropiación

Memorias  
recolectadas  
por momentos

El ser  
recolectado

Bitácora 1 "Arte y Performance" Adrián  
Gómez - marzo 13/ 2018 ASAB

El lugar del cuerpo en la acción  
Bata, K, reacciones,  
circulo, giro en 360°  
o algo, el cuerpo como  
sí mismo, cuerpo como  
lugar con significación  
- otros  
El cuerpo no como objeto  
sino como lugar de  
sí mismo.  
→ Cuerpo expuesto  
→ Lo (pecho) con la  
identidad se quebraza  
→ cuerpo desnudo.  
→ Ser y estar  
Exter y situacion temporal  
No estar desnudo  
sino de modo  
→ No estar conectado  
→ Ser y estar

16 paros.  
Amanece  
2:20.  
La 2 parte  
Trabajo en espacio  
público. Seminario  
por el Seminario de  
Investigación  
Preparación. De la etapa  
Prácticas  
Trayendo intercambio con  
colores y resistir  
Presencia de la obra  
Necesidad de r. apar  
Hay una conexión con  
el Facebook  
→ Funciones de los roles.  
Como resolver la necesidad  
de completar la acción

El ojo de la idea  
del auto con.  
Podrían ser re-  
fijo de gravedad.  
Hay un eje vertical y  
el horizontal  
Ojos abiertos Trabajo  
por parejas.  
→ Saltar los puntos  
de tensión. No hay  
significación de la  
mirada. No hay mirada  
La cabeza no se mueve  
cooperamente, siempre  
se mueve al centro.  
Lento relajado, sin  
gestos fáciles.  
Abramovich Bruce Nauman  
→ Juncos al centro  
de la obra

o ojo de gravedad  
→ Hay un punto cero  
y un trabajo en pares  
Uno cierra los ojos  
el otro lo ve y ha hecho  
el suelo.  
→ El que está parado  
siente las patas  
→ No hay cosas prohibidas  
imaginas que reaccionar  
el cuerpo. Palpaciones sobre  
todo el cuerpo a lo largo  
el que está acostado  
solo debe respirar sin  
reacciones fáciles.  
→ La voz la persona  
hacia abajo se elevan  
los

Entre personas, más fáciles  
Llamado de logos a  
seriedad sin pizarra  
los gestos a seguir  
→ solo por el espacio  
de parejas. Hay  
5 parejas y al espacio  
de hacer un silencio.  
→ No pensar que  
me están moviendo el  
brazo.  
de hace cambio de parejas  
→ Interactivo también  
con el cuerpo de uno  
frente al otro frente  
→ Espesor de capas  
de este nivel cada uno  
punto con.

Se pierde de la mirada  
El ejercicio tiene  
que ver con eso.  
Polo Flanagan. Acción  
de movimiento impra.  
el cuerpo para la obra  
frecuencia, dignidad,  
ego.  
relación para volver a crear  
el cuerpo. Significa re-  
tar un espacio.  
Relación trágica con  
el cuerpo en Gabriel.  
El trauma hace de lo repite  
una necesidad.  
→ Solo, mente, poder  
Impacto de todo nivel.  
Solo todo en la obra.  
Para eso prepara el  
cuerpo para el impacto

No se mira a nadie  
a los ojos  
que la relación con  
el otro no sea desde  
la mirada  
→ se cambia el punto  
de la acción a favor  
del campo de los pares  
→ luego el momento  
de alguna fluye, se  
re-  
→ se debe mirar por un  
relación con el otro  
→ a veces el cuerpo se  
participa y otros roles  
y acordarse la acción  
→ se mira la pareja.  
→ Hay un punto cero

Hay una primera aproximación al  
texto desde las bitácoras de las participantes  
en la observación: 2 monitoras, y 1 docente.

A veces en los ejercicios de creación que asigno a los estudiantes en los laboratorios tengo uno, en el que les doy un tiempo límite para escribir un listado de palabras que se les venga a la mente, sin pensarlas, y no pueden parar de escribir. Viene de la influencia directa de algunos ejercicios enunciados en el segundo manifiesto surrealista de André Bretón, y cómo las palabras que surgen espontáneamente se relacionan con el inconsciente. Podrían identificarse palabras que son, los movimientos

Lista de oraciones dichas por Adrián

- Cuerpo como lugar con significaciones
- Ser y estas. Yo no estoy sentado, yo soy sentado.
- Presión de la tribu.
- Se toma la idea del punto cero.
- Eje de gravedad.
- No hay zonas prohibidas
- No pensar que me están moviendo el brazo
- Caminar ---- Punto cero
- Impacta el cuerpo para liberarlo de la vergüenza, la dignidad, el ego.
- Que la relación con el otro no sea desde la mirada.
- Se deja llevar por esa relación con el otro.
- punto cero.

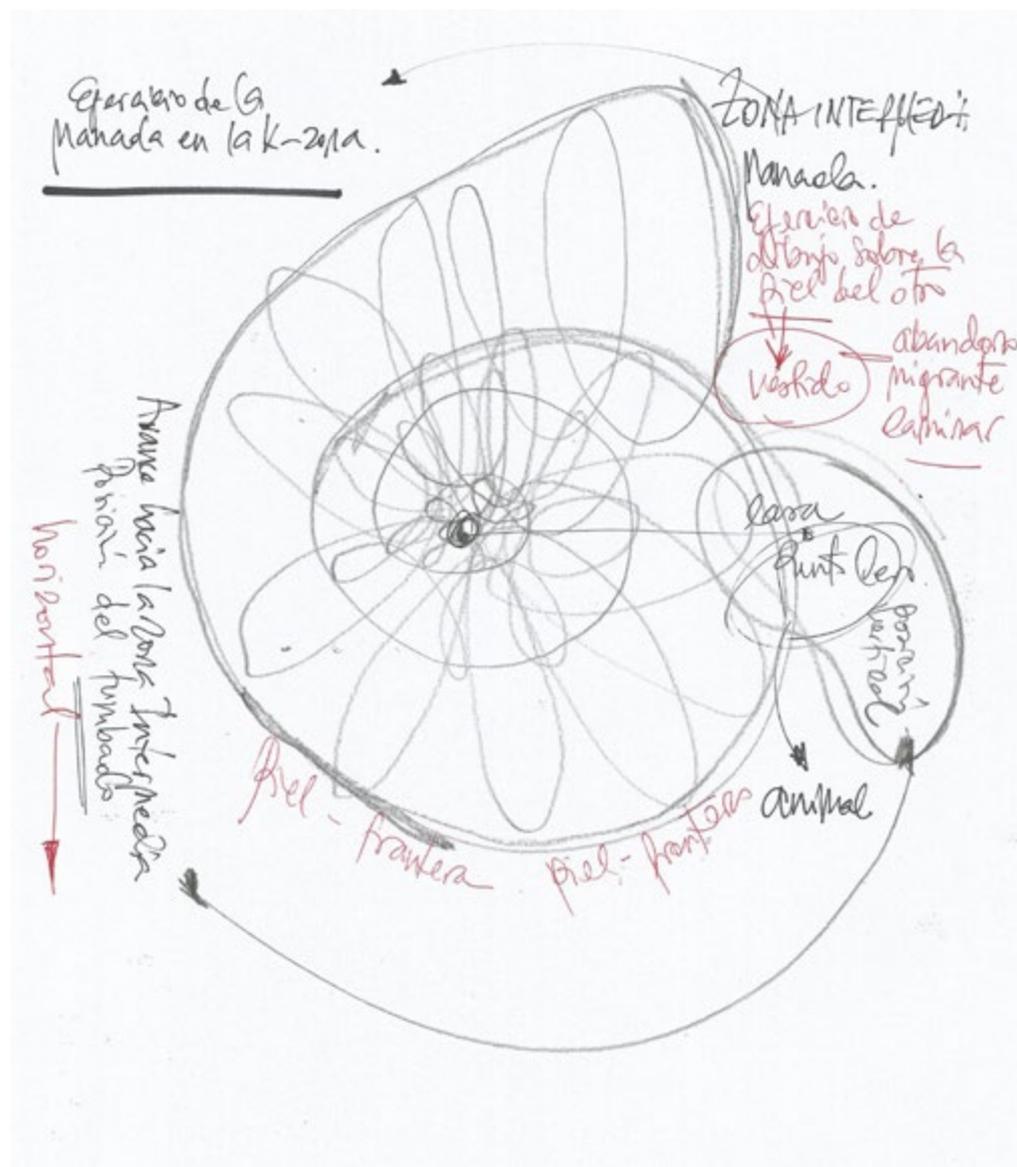
Esta lista de palabras tiene sentido, junto con los apuntes diagramáticos, porque para Adrián Gómez hay unas instancias de los ejercicios físicos que comparte con los estudiantes que tienen que ver con el entendimiento que tiene del cuerpo en la vida cotidiana y el cuerpo en el momento de la performance, hay cruces entre estos dos, nos son instancias separadas. El punto cero, el cambio de piel, y las fronteras hacen parte de su historia de vida, por ser migrante, nació en Cuba y ha recorrido toda Latino América hasta asentarse en Colombia y su ingreso en Bogotá en el 2005 a la Academia Superior de Artes, que hace parte de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Así mismo hacen parte de las etapas del proceso de creación y aproximación al cuerpo que genera en sus estudiantes: primero un trabajo individual, de exploración que se vuelve colectivo, hablando de la manada, en sus palabras “Migración del cuerpo individual al colectivo, surgiendo lo animal a través de la manada y sus contagios. De ahí lo colaborativo y colectivo (la pedagogía está motivada por la necesidad de manada) las manadas animales también tienen pedagogías, y precisamente lo que relaciona al performance con lo animal es la posibilidad de conformar manada” (Gómez, A. p. 2) y según mi percepción, de la fuerza que pueda tener la colectividad en el espacio público, que es donde deriva el trabajo que inicia en aula y se va expandiendo, hacia afuera. Este movimiento tiene instancias de retorno a sí mismo a través de lo que él llama “el punto cero”, que es la postura de un cuerpo en pie con los hombros y los brazos relajados y la columna erguida, y que otros bailarines también tienen en cuenta como Leah Bartal o Pina Bausch. El Punto Cero tiene un significado emocional, experiencial, que tiene una implicación también en el espacio y el cuerpo, que también está presente para Adrián en el momento de una performance, es así mismo un estado físico

que se enseña a través de una posición. Entiendo que el movimiento de las vivencias que Adrián comparte a los estudiantes y hace experimentar a través de ejercicios, es como una espiral, viene de mi casa, mi habitar, y se expande hacia afuera (tanto en un contacto con los otros, la “manada”, como en un espacio abierto a los ojos de otros), por lo que el Punto Cero, que es un ejercicio que se enseña al inicio del proceso en el curso, parte del espacio emocional y físico de la subjetividad propia, y es un estado al que se recurre como un refugio a lo largo de la práctica, no se abandona sino que se vuelve a él de vez en cuando, como un viajero que cansado de caminar vuelve a su refugio, para después continuar su camino, “La calma es lo que controla el movimiento. Cuando la armonía entre el Yin y el Yang es perfecta, un pájaro puede sentarse en tu mano sin ningún temor. El sistema funciona desde los principios del uso correcto del cuerpo: respirar correctamente en armonía con las fuerzas de gravedad, equilibrar el cuerpo en el espacio, y moverse con fluidez con el fin de llegar al bienestar mental y emocional del intérprete.” (Bartal, L. p. 25).

Adrián lo define dentro del campo simbólico así, “implica la percepción del espacio desde la subjetividad propia, este es el espacio emocional, la manera en que cada persona siente el espacio y lo representa según sus sentimientos, su memoria, recuerdos, extrañeza. Pero el Punto Cero no se restringe a lo emocional pues también hay una percepción del espacio desde el lugar específico que un cuerpo ocupa en él, lugar que implicará una perspectiva diferente según cada cuerpo. El “desde donde” también refiere a lo político, a lo epistemológico, lo geográfico, cultural, sexual etc. En este sentido, desde el Punto Cero, cada espacio será diferente para cada cuerpo. El Punto Cero no es estático, se traslada en el espacio y el tiempo, y cada movimiento implicará una variación del mismo espacio, diversos espacios en uno.” (Gómez, A. p. 6), y así mismo lo identifica con una postura física, “Se requiere estar parado, pies ligeramente paralelos, ligeramente al ancho de los hombros, líneas de los hombros ligeramente paralelas al piso, brazos caídos a los lados del cuerpo, sueltos desde los hombros, no se tiene control sobre los brazos (la relajación de los brazos se debe a que el punto cero es una posición de confianza, no es necesario defenderse ni atacar) respiración lenta pero profunda, que viaja del pecho al vientre y de regreso, cada vez que se respira se fortalece la fuerza de gravedad, la cual atraviesa el cuerpo por el centro, penetrando desde la cabeza hasta llegar al punto medio entre los pies y profundizar el suelo.” (Gómez, A. p. 6 – 7).

Es importante enfatizar estos dos estados, tanto simbólicos como físicos, en el proceso de Adrián y en la enseñanza de este estado a los estudiantes: el Punto Cero, y la Zona Intermedia, que activan todos los conceptos que hice visibles en los “apuntes diagramáticos”, porque el *punto cero* es el contacto con el espacio subjetivo, y la conciencia del propio cuerpo, un

estado de reposo y de refugio, y luego está la *Zona Intermedia*, que emprende el movimiento en espiral desde la casa hacia afuera, con el exterior, y esta zona se empieza a aprender con la posición que para mi experiencia personal la he llamado “El tumbado”. Son dos estados, pues como la metáfora que usa Leah Bartal, la base del movimiento es el reposo, y creo que la posición vertical relajada y en reposo del Punto Cero, se complementa con otra posición que enseñó Adrián que es la posición supina, el cuerpo sobre el piso. Él hace una descripción de la Zona Intermedia relacionada con la mirada en el artículo que estoy citando “Pedagogía de la Performances. Habitando la frontera”, la posición de los ojos en el estado de la performance, que es también una mirada que él empieza a entrenar en sus estudiantes. Sin embargo creo, que las posiciones en reposo (lo que no significa inmóviles), de las que parte tanto su práctica docente, como el proceso de creación de los estudiantes son dos: la posición vertical que ya describí en la definición del Punto Cero, y la posición supina que bauticé “El tumbado”, la primera es un movimiento hacia adentro, la segunda sugiere un movimiento hacia afuera, la sensación del piso, el suelo, la tierra en el cuerpo, ayuda a crear ese movimiento de expansión del adentro hacia afuera, a sentir el espacio circundante, a sentir el espacio que se es, “Yo soy el espacio donde estoy” dice Noel Arnaud en un verso citado por Gaston Bachelard en “La poética del espacio”.



## Referencias

BARTAL, Leah y NEEMAN, Nira. *Conciencia del movimiento y creatividad*. Editorial Dilema, 2010.

DENZIN, N. La entrevista reflexiva y una ciencia social performativa. *Investigación cualitativa* Vol. 1 No. 1; 23 – 43. Recuperado de: [http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Denzin\\_traduccion.pdf](http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Denzin_traduccion.pdf)

GAROIAN, C. *Performing Pedagogy. Toward an Art of Politics*. New York: State University of New York Press, 1999.

GÓMEZ, Adrián. *Pedagogía de performances*. p. 35 – 65. De la revista “Rascunhos Uberlândia” v.4 n.1, 2017.

## Painel 13 // Panel 13 // Panel 13

Pedagogias do corpo e formação universitária //  
Pedagogías del cuerpo y la formación universitaria  
// Pedagogies of the body and university education

### Corpos à mostra – uma pedagogia do corpo que atravessa as Mostras de Teatro da UFRJ // Bodies on display - a body pedagogy going through UFRJ Theater Festival

*Jacyan Castilho*

#### Resumo

Os recentes trabalhos de conclusão do Curso de Direção Teatral da UFRJ apresentados nas “Mostras de Teatro da UFRJ” suscitam reflexão sobre os fazeres contemporâneos da cena teatral embasados no corpo. As Mostras atestam que a dramaturgia clássica já não atende à necessidade de expressão dos jovens artistas: multiplicam-se as peças onde a dramaturgia colaborativa, situada no corpo e emanada deste, dá suporte aos interesses e à premência de respostas ao contexto social de opiniões polarizadas: gênero, sexualidade, periferia são temas desta geração que se sente compelida à responsividade estética aos debates sociais, tendo como eixo transversal o engajamento do corpo.

**Palavras-chave:** Mostra de Teatro UFRJ, dramaturgia corporal, direção teatral

#### Abstract

The most recent Undergraduate final projects of Theatre Direction Course at UFRJ, presented in the “UFRJ Theatre Festivals”, raise a lot of discussion about contemporary based-on-body performance. These Festivals have attested that classical dramaturgy no longer meets the need for expression of young artists: the plays are multiplied where collaborative dramaturgy, situated in the body and emanating from it, supports the interests and the urgency of responses to a social context of polarized opinions: gender, sexuality, periphery are themes this generation feels compelled to give aesthetic responsiveness, putting body engagement as a transversal axis of their plays.

**Keywords:** Keywords: UFRJ Theatre Festival; body dramaturgy; theatre Direction

O que um curso voltado para o aprendizado do ofício do encenador teatral pode acrescentar aos debates sobre o corpo na contemporaneidade? Um breve olhar sobre os recentes trabalhos práticos de conclusão do Curso de Direção Teatral da UFRJ, apresentados nas últimas “Mostras de Teatro da UFRJ”<sup>1</sup>, pode suscitar pelo menos uma reflexão sobre os fazeres contemporâneos da cena teatral. Esse olhar atesta que a dramaturgia clássica já não dá conta da necessidade de expressão dos jovens artistas: ao lado de montagens, cada vez mais escassas, de textos dramáticos preexistentes, multiplicam-se as peças onde a dramaturgia colaborativa, situada no corpo e emanada deste, tenta dar conta da multiplicidade de interesses que assola os alunos e da premência de resposta destes a um contexto social de opiniões polarizadas. A grossa maioria das montagens abandona os textos preexistentes e produz, em sala de ensaio, a escrita nem sempre verbal dos temas que urgem no ambiente universitário e na cidade. O que vemos, nos últimos anos, nesses trabalhos que se voltam para a individuação do corpo para “falar” de um corpo social, é possivelmente resultado de vários fatores: a polarização da sociedade em redor dos temas políticos; a repercussão do engajamento destes alunos nas “jornadas de junho”<sup>2</sup> de 2013 e, desde então, em movimentos sociais de diversos matizes; o aumento de inclusão de estudantes em nível de vulnerabilidade social nos cursos universitários, pela ampliação das cotas sociais na UFRJ; e até mesmo a renovação do escopo de ementas do curso, agora em diálogo com um Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (cuja tônica repousa na noção expandida de artes cênicas).

Ao passo que estes fenômenos relativamente recentes tenham contribuído para o fortalecimento desta vertente “corporal” nos trabalhos dos alunos, cabe ressaltar que uma matriz investigativa destes processos opera desde praticamente a criação do curso, em 1994, reforçada pela chegada, dez

<sup>1</sup> A “Mostra de Teatro da UFRJ” teve sua 17ª edição anual em 2017, sem interrupções, e é fruto da disciplina de final de curso Projeto Experimental em Teatro (PET), que consiste na montagem de um espetáculo de no mínimo 1 hora de duração, de livre escolha temática e formal pelo aluno-encenador. Já tendo sido exibida em diversos aparelhos culturais da cidade, atualmente ela é exibida na Sala Oduvaldo Vianna Filho, da Escola de Comunicação da UFRJ, onde o Curso de Direção Teatral tem sede.

<sup>2</sup> As jornadas de junho de 2013 consistiram em uma onda de protestos populares por **todo** o país que inicialmente surgiram para contestar os aumentos nas tarifas de transporte público, principalmente nas principais capitais, e passaram a abarcar todo tipo de reivindicação popular.

anos depois, de novos integrantes do corpo docente. Uma das peculiaridades deste curso, que o distingue de outros currículos de direção teatral em nível superior, é, por exemplo, a expressiva carga horária obrigatória dedicada à prática laboratorial como atuantes: 120 horas (distribuídas em dois semestres de 60 horas) de “Fundamentos da Expressão e Comunicação Cênicas” FECC (quem vem a ser a “aula de corpo”), ministrada nos dois primeiros semestres letivos; e 360 horas (distribuídas em 4 semestres de 90 horas cada) de “Espetáculo: Ator”, a partir do terceiro semestre. Isto significa que, neste curso, há ênfase significativa na prática da cena, isto é, naquela onde o aluno diretor atua dentro da cena com seu corpo, voz e imaginação.

E em que consiste o conteúdo de tais disciplinas? Ministrada habitualmente por docentes do curso de Dança da UFRJ, a disciplina FECC inclui a pesquisa somática, alinhamento postural, tonicidade muscular, interação, fatores e qualidades de movimento, estudo do tempo-ritmo, relacionamento espacial e composição de partituras corporais. Nas disciplinas de “Espetáculo: ator”, ministradas pelos docentes da ECO, são abordados, em crescente complexidade, jogos teatrais e dramáticos, improvisação, construção de personagens, monólogos, contracena. Para tanto, são utilizadas ferramentas e técnicas já consolidadas na pedagogia teatral, como o Sistema Laban de Análise do Movimento, *Viewpoints Technique*, *Rasaboxes*, ações performáticas, Método de Ações Físicas, escrita autobiográfica e outros, que não serão objeto de discussão deste breve artigo. Importa ressaltar a ação pedagógica continuada das professoras Adriana Schneider Alcure, Eleonora Fabião e Gabriela Lírio, diversas vezes citadas pelos alunos entrevistados para a produção deste artigo, como responsáveis pelo incremento de um olhar “expandido” sobre a dramaturgia corporal.

Esta dramaturgia expandida não o é somente no sentido de ampliar o conceito para abarcar procedimentos de escrita não-textual. Ela atinge, no que entende Ileana Diéguez Caballero,<sup>3</sup> uma zona de liminaridade entre estética e ética. Caballero (2011) opera com o conceito de “liminar” no cruzamento de práticas políticas cujo componente estético se faz resultar, mesmo que não tenha sido o ponto de partida. Não é o caso das experiências relatadas aqui, já que estas partem do pressuposto de montagem de um espetáculo para, por vezes, resultar em atitudes politizadas. Entretanto, para chegar ao conceito de contaminação entre arte e vida, a autora inicia um inventário do crescente hibridismo entre as linguagens artísticas, iniciado no universo das artes visuais nos anos 1960, que vai consolidar o termo *performance art* como o sintetizador deste cruzamento:

<sup>3</sup> Professora pesquisadora da UAM Universidade Autónoma Metropolitana – Unidade Cuajimalpa, Cidade do México, México.

Usando a expressão ‘hibridismo artístico’ me dirijo à configuração de um tecido contaminado pelos entrecruzamentos de modalidades e disciplinas diversas, como a dança, o teatro, as artes visuais, a *performance art*, ou à configuração de um tecido de relações ‘transversais’ entre diferentes aspectos das diversas artes; não pretendendo de maneira alguma reduzir a análise ao campo estético ou exclusivamente formal (CABALLERO, 2011, p.21-22)

Interessa-nos, no artigo em tela, o painel que a autora traça dos olhares lançados pelos pedagogos teatrais sobre esta teatralidade que se fissura entre o teatro determinado pelo texto teatral e aquele que o “perfura” ou desestrutura, esgarçando seu tecido para a irrupção de discursos múltiplos, híbridos:

Em múltiplas ocasiões Richard Schechner (1990, p. 330) tem feito referência a dois tipos de teatro: um inscrito na tradição da encenação e outro que se refere à *performance text*, explicando este último como “um processo com múltiplos canais de comunicação criado pelo ato espetacular”. Para Josette Féral (2004, p.109), o ‘texto performático’ remete à noção de ‘performatividade’, o que “faz pensar no que está na base mesma do trabalho do ator” (p. 127), onde o texto é perfurado” sem ocupar um lugar primordial, inseparável da sua execução cênica. Na metade da década de oitenta, Barba e Savarese (1990, p. 77) afirmavam que “a distinção entre um teatro baseado num texto escrito ou composto preliminarmente e utilizado como matriz da encenação, e um teatro no qual o texto significativo seja somente o texto performático, representa muito bem, a um nível intuitivo, a diferença entre ‘teatro tradicional’ e ‘novo teatro (CABALLERO, 2011, p.27).

Um breve exemplo desta dramaturgia performativa é o trabalho desenvolvido pela professora Gabriela Lírio na disciplina “Espetáculo: Ator III”, onde a docente propõe aos alunos a narrativa autobiográfica como processo dramatúrgico e interpretativo. Sua didática baseia-se sobretudo no conceito de “contação de histórias” desenvolvido pelo diretor teatral Peter Brook, na qual a delimitação de uma área física (um tapete) impõe a assumpção de um estado cênico dilatado, com códigos definidos, e sobre o qual se vai dando, aos poucos, a tessitura da narrativa autobiográfica. Com esta atividade, estimula-se a composição de partituras que chegarão a compor, no final do ciclo da disciplina, narrativas (ficcionalis ou reais) emergentes do corpo e da memória de cada atuante. O corpo participa ativamente, desta forma, da dinâmica da “contação”.

Para Livs Ataíde (Lívia Ataíde), dramaturga, atriz e diretora, graduada pelo Curso de Direção Teatral, o contato com a Prof. Gabriela Lírio foi fundamental para o surgimento de seu interesse na escrita do texto. Além da

disciplina, a aluna teve contato com a pesquisa da professora, como sua orientanda de Iniciação Científica. Relata Ataíde que sofreu um “baque teórico” com esta primeira atividade eminentemente prática de sua formação na Universidade. Ao passo que uma extensa pesquisa corporal era desenvolvida, o projeto de pesquisa, que tinha como foco a intermediariedade na cena teatral, estimulava na aluna a procura por linguagens que mesclassem a palavra à composição física. O texto *Agreste* (2004) de Newton Moreno foi a inspiração para a composição de seu primeiro texto dramaturgico, *Baleia*. Assim, o que seria um estudo sobre o texto *Agreste* converteu-se, por seu interesse na questão da identidade de gênero (tema da peça), em uma experiência de escrita de sua própria confusão, no dizer da aluna, sobre esta identidade.

Ataíde relata que a identificação com gêneros nunca foi questão pacífica em sua vida, desde que, menina muito nova, descobriu que nunca teria barba porque nunca seria menino. A impossibilidade de “ser” alguma coisa se apresentou pela primeira vez à criança. Segundo suas palavras, “metade das possibilidades do mundo caíram” (ATAÍDE, 2018).<sup>4</sup> A resolução mais pacífica a que chegou sobre o assunto se consumou, exatamente, anos depois, com *B.I.R.D.* (2016), a peça de formatura de sua autoria e direção. Nesta fábula poética, uma menina descobre sua identidade masculina; a partir daí, ao mesmo tempo em que se dá o embate com a família, começam-lhe a nascer asas. Interpretada por um ator trans em plena fase de transição de sua identidade de gênero, neste espetáculo (na opinião desta autora), instaura-se um estado de liminaridade, tal como o define Ileana Diéguez, no qual certos processos vitais de questionamento das identidades sexuais, vividos pelos componentes da equipe (diretora/dramaturga e ator/personagem), chegaram à cena, não como manifestos, mas como endereçamentos poéticos à sociedade, tão metafóricos quanto claros: não se cortam ao indivíduo trans as asas do desejo de afirmação de seu lugar no mundo. Fiel ao seu princípio de escrita por e pelos corpos, a aluna-diretora relata na revista-programa *À mostra*, edição 2016:

*B.I.R.D.* é sobre muitas coisas. É sobre mim. É sobre cada um dos atores. É sobre o modo como enxergamos as coisas. É sobre escrever-se e reescrever-se. É sobre a abertura de um olhar para esse campo de escrita livre que está carente de um ajuste de percepção: o corpo.

(...) Eu transcrevo em papel e em cena algo que capturei observando seis criadores suicidas [os atores] (À MOSTRA, 2016).

Para Livs, a questão do corpo na cena sempre foi um ponto capital, desde suas primeiras experiências no ofício teatral, até hoje, agora atuante na cena teatral carioca. “Sempre me interessou o corpo como principal fonte

<sup>4</sup> As entrevistas concedidas à autora pelos alunos foram realizadas nos meses de junho, julho e agosto de 2018.

de recursos cênicos” (*ibid.*). A presença – ou ausência – do corpo foi sempre seu ponto de partida e de convergência em todos os processos que liderou, como diretora ou dramaturga. “Para tudo o que eu faço” – acrescenta a aluna – “inclusive no processo de escrita” (*ibid.*).

Sendo esta a primeira vez em que o processo de escrita do texto aparecia atrelado a um trabalho corporal, insisti nesta questão. Lívia esclarece que se sente desconfortável com o fato da escrita textual (o trabalho do dramaturgo da cena) excluir o corpo. Ela chegou a inserir a questão nas discussões de seu grupo de estudos em dramaturgia: como executar esta tarefa intelectual sem que seja um diálogo “apenas entre a tela do computador e a cabeça” (*ibid.*)? Para si mesma, a dramaturga Livs compôs um Programa de Ações que perseguia o objetivo de “desautomatizar esse lugar do racional” (sic): dividir o tempo de trabalho da escrita com tarefas práticas, que de tempos em tempos “tirassem o corpo da cadeira”, quer fosse recortar palavras de revistas e, em um processo de colagem, compor poemas, quer fosse escrever à mão. Executar, assim, alguns jogos de composição que envolvessem o ato físico de escrever, englobando o corpo.

Também Gabriel Pardella (Gabriel Martins Silva) responde afirmativamente à pergunta: “o corpo foi uma questão crucial em sua montagem didática?”. Pardella começou a desenvolver, durante o curso, a “montagem” da *drag* Pina, personagem “liminar” com que costuma frequentar eventos – artísticos, cotidianos, profissionais. Pina “exige”, no dizer de seu criador, um “corpo muito específico”: é preciso manter o tônus durante até 8 horas, nas quais “é preciso agradar ao público” (PARDELLA, 2018). Evidentemente, o resvalo para o tônus cotidiano é inevitável. Pardella opera com a expressão “dramaturgia *drag*”, como um “modo específico de estar e se relacionar com o mundo” (*ibid.*). Este tônus postural leva a uma dilatação, a uma presença dilatada que se revela mesmo que em gestos contidos. Pina desdobrou-se na atuação em eu\_P@tty (2016), espetáculo de formatura do seu colega Gabriel Moraes, e na direção de Bichas (2017), seu próprio espetáculo de formatura. Percebe-se a formação de uma rede, uma trama de parcerias entre alunos com interesses similares; que, neste caso, dizia respeito aos anseios de afirmação social de um status marginalizado. “Pina sai pra tomar um suco pro Gabriel sair sem tomar um soco” (*ibid.*) é a resposta do jovem artista quando questionado sobre a atuação desta personagem fora do contexto estético. Já em Bichas, um conjunto de *drag queens* e *drag kings*, pesquisadxs pelxs atuantes durante o processo criativo, efetuava um desfile recheado de desbunde e sarcasmo em uma passarela que, avançando pela plateia, convidava esta a se render à festa e ao carinho, em contraponto à violência e preconceito que estxs figuras sofrem em seu dia a dia, obrigadxs que são a obedecer a uma lógica identitária binária. Para este processo, o diretor Pardella

efetuou jogos de “montação” e saídas públicas dos participantes como ferramentas de criação. O aluno relata como influências de suas pesquisas sobre este corpo dilatado as leituras de Larrosa Bondía (2002) e de Eleonora Fabião (2010); as qualidades de movimento oriundas do Sistema Laban, pesquisadas durante aulas de FECC e Espetáculo: Ator; o “estado de presença” energético pesquisado por Fabião; a composição de partituras, que aliam movimentos, vetores espaciais, estados de contração/dilatação da energia e estímulo das cores. Um universo, portanto, híbrido e colorido de matizes oriundas de linguagens artísticas diversas.

Estas influências, ou melhor, estes momentos disparadores de uma atenção sobre dramaturgias possíveis oriundas do corpo são reconhecidos em conjunto pelos ex-alunos Gabriel Moraes, Mariah Valeiras e Daniel Cintra, que montaram na disciplina Projeto Experimental em Teatro (PET), respectivamente, *eu\_P@tty*, *D. Quixota* e *Vendem-se Shakes para Reis*, todos em 2016, exibidos na 16ª Mostra de Teatro da UFRJ. Entrevistados em conjunto, os alunos diretores ressaltam os procedimentos criativos que foram a base metodológica de seus trabalhos: o trabalho energético na construção pessoal do *clown* de cada um, no caso de Daniel, que se interessou desde muito cedo pela comicidade, palhaçaria e bufonaria; as leituras estéticas/políticas sobre o corpo, despertadas nas disciplinas de Poéticas do Espetáculo e Direção, das professoras Carmen Gadelha, Adriana Schneider e Eleonora Fabião, citadas por Mariah, que desembocaram em sua premência de discorrer sobre a sexualidade feminina, explícita em *D. Quixota*; a dramaturgia surgida pela composição de partituras corporais, com ênfase na consciência corporal, nas aulas das já citadas professoras e ainda nas de Jacyan Castilho, relatadas por Gabriel. Seguem os jovens diretores dissertando, cada um, pelos processos específicos de suas montagens, que, embora não caibam exatamente neste espaço, relatam um olhar sobre o corpo que foi sendo expandido durante o curso, na medida em que as fronteiras entre dramaturgia textual, dramaturgia corporal, ações performáticas, artes visuais e música foram sendo transpostas, cruzadas, imbricadas em crescente complexidade.

A conclusão deste artigo está longe de pretender tirar conclusões sobre a trajetória das Mostras de Teatro da UFRJ. O que podemos depreender é que, paralelamente ao processo de inclusão de alunos com um novo perfil socioeconômico – aos quais é dado, inclusive, o direito de uso de nome social – a UFRJ possibilita a afirmação de subjetividades antes silenciadas, como as periféricas e marginalizadas, na medida em que acolhe as diferenças estéticas. Concluo com a fala de Gabriel Pardella, a respeito de *Bichas*:

Para o menino de 16 anos que ingressou em 2012 na faculdade de Artes Cênicas, curso de Direção Teatral da UFRJ – oprimido sexualmente pela família e amigos, silenciado pela

religião e pela sociedade –, é mais que necessário estar hoje se formando com um espetáculo que leva o nome do que um dia foi uma ofensa. (PARDELLA, 2017).

## Referências

À MOSTRA. *Revista do Curso de Direção Teatral*. Edições XV, XVI, XVII. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2015, 2016, 2017. ISSN 2317-1022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, nº 19, 2002, pp. 20-28.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EdUfu, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, v.10, nº3, set-dez 2010, pp.321-326.

## Painel 13 // Panel 13 // Panel 13

Pedagogias do corpo e formação universitária //  
Pedagogías del cuerpo y la formación universitaria  
// Pedagogies of the body and university education

### **Bricolagem das metodologias etnografia e autoetnografia nas pesquisas em dança // Bricolage of ethnography and autoethnography methodologies within research in dance**

*Luciane Moreau Cocco, Ana Carolina Navarro e/y/and Thaisa Martins Coelho dos Santos*

#### **Resumo**

Este texto apresenta as propostas de acadêmicas da Dança da UFRJ junto ao “Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas” por meio da bricolagem dos métodos etnográfico e da autoetnografia em pesquisas *em* dança.

**Palavras-chave:** metodologias em dança, etnografia, autoetnografia

#### **Abstract**

This text presents proposals of Dance academical students of UFRJ in the “Research Project in Methodology: Dance, ethnography, autoethnography and other narratives” through the bricolage of ethnographic methods and autoethnography in dance research.

**Keywords:** methodologies in dance, ethnography, autoethnography

Esta comunicação se detém na exposição da proposta do “Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas”<sup>1</sup> e no relato acerca das pesquisas em andamento junto ao projeto. O projeto tem como proposta a bricolagem dos métodos etnográfico e da autoetnografia em pesquisas artísticas/acadêmicas de estudantes de dança na UFRJ a partir de referenciais da Dança. Fomentamos uma interação entre teoria e prática nos memoriais e monografias empreendidos pelos discentes dos cursos de bacharelado, licenciatura e teoria em dança da UFRJ. Buscamos investigar em que medida os usos das abordagens etnográfica e autoetnográfica (FORTIN, 2009; DANTAS, 2016), por meio de técnicas de entrevista semiestruturada, de observação participante e diário de campo, podem contribuir tanto na pesquisa de modos de escrita acadêmica quanto na criação de perspectivas teóricas que emergem das práticas e assumam a Dança como protagonista na construção de pensamento.

O processo de academização da dança via ensino superior tem como base a articulação entre três áreas de conhecimento: as ciências humanas, as ciências biológicas e as artes cênicas. O ensino da Dança nas universidades tem caráter interdisciplinar devido a apropriação dessas distintas áreas de saber, o que implica numa tensão entre teoria e prática e numa hierarquia dos saberes científicos sobre os da prática artística. A distinção entre *os que pensam e os que fazem a dança* está expressa nos trabalhos acadêmicos de docentes e discentes, estes divididos entre os que *pensam a dança a partir de referenciais científicos* e aqueles que *pensam a dança a partir das práticas artísticas* (COCCARO, 2017)<sup>2</sup>. A autonomia da dança enquanto área de conhecimento específica no ensino superior está subordinada a pesquisas que agregam teorias científicas às práticas de dança, porém com referenciais teóricos oriundos de outras áreas de conhecimento que se sobrepõe aos saberes da prática artística.

<sup>1</sup> Projeto criado em março de 2018 no Departamento de Arte Corporal da UFRJ, sob coordenação da Profa. Dra. Luciane Moreau Coccaro em parceria com Ana Carolina Navarro, formanda da Licenciatura em Dança da UFRJ e, Thaisa Martins Coelho dos Santos, acadêmica do curso de Bacharelado em Teoria da Dança da UFRJ. O projeto tem duas bolsas, PIBIC e PIBIAC.

<sup>2</sup> Doutorado em Sociologia no PPGSA/IFCS/UFRJ.

(...) o cansaço ao ver a arte sendo tratada como um conhecimento sem voz própria, ao presenciar, em diferentes congressos e encontros, discussões em que muito se fala sobre arte, mas sem a presença da arte; em que a arte é defendida como área autônoma, porém por meio de conceitos oriundos de outras áreas do conhecimento, seja da filosofia, da história, da psicologia, das ciências da educação, entre outras (STRAZZACAPPA, 2014, p.108-109).

A citação acima exhibe o dilema em que a Dança é defendida como área autônoma, mesmo se preteridos os aspectos artísticos que lhe são constitutivos e apesar de constatar que essas pesquisas são teorizadas por outras áreas de conhecimento. Esse dilema da dança *sem dança* contribuiu para a reflexão sobre a autonomia da Dança no campo acadêmico e provocou duas questões: “Por que a Dança não pertence a ela mesma?” e “*De que* é feita a Dança na UFRJ?”

Na formação acadêmica em dança, um curso de arte no contexto universitário, *locus* de saberes científicos, nota-se a passagem do ofício de arte para profissão teórico-prática. Os cursos de arte na universidade renovam o debate sobre a relação entre arte e ciência, de acordo com Cornago (2013), uma disputa reformulada em termos de práticas artísticas e investigações teóricas. O problema levantado pelo autor se refere ao desafio de entender o ponto de vista científico na análise de produções artísticas. Ferreira (2010) ressalta que a contraposição de arte e ciência é correlata da oposição entre prática e teoria. Nos cursos de Dança da UFRJ, tanto as disciplinas científicas quanto as artísticas podem envolver saberes da prática e reflexões teóricas. De acordo com dados obtidos em entrevistas com docentes e coordenadores de curso e por meio da análise dos conteúdos desenvolvidos, as representações sobre o ensino da dança em nível superior têm como pressuposto a articulação de saberes teóricos e práticos ao lidar com diferentes áreas de saber (COCCARO, 2017).

Nesse sentido, a proposta do “Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas” busca enfatizar uma formação cada vez mais teórico-prática ou prática-teórica nas graduações em dança da UFRJ. Para isto, fomentamos diminuir a tensão entre teoria e prática por meio da não subordinação da Dança a outras áreas de saber. A seguir, serão apresentadas as pesquisas em andamento das acadêmicas Ana Carolina Navarro que busca identificar “*do que é feita* a Dança na UFRJ” por meio do levantamento de TCCs defendidos. Sua investigação foca em quais autores, temas e áreas têm sido mais pesquisados pelos discentes. Thaisa Martins discorre acerca de três pontos: 1. diferenças entre pesquisas *sobre, para* e *em* Dança; 2. implicações do uso da conjunção *da*, que subordina a Dança a outras áreas de saber e explica a proposta do projeto de combinar campos por meio da conjunção aditiva

e, que fomenta o diálogo não hierárquico entre distintas áreas; 3. fornece seu depoimento sobre a utilização da autoetnografia em sua pesquisa artística junto ao Projeto “Corpo Estranho” desenvolvido no DAC/UFRJ e coordenado pela Profa. Aline Teixeira.

### **Relato das pesquisas em andamento da acadêmica Ana Carolina**

Esse projeto de pesquisa nasce dentro de nossas indagações a respeito das relações. Como nos relacionamos com o outro, como nos relacionamos com o conhecimento, com a pesquisa, com a escrita e de certa maneira com o mundo. De modo geral, a questão das relações esteve muito presente em nossos diálogos.

Maria Alice Motta (2006) discorre nos primeiros capítulos de sua dissertação sobre o crescimento da dança enquanto área de conhecimento e de saber acadêmico. Segundo a autora, esse crescimento se atrelou a um certo desconforto no que diz respeito às relações de poder. Nesse sentido, precisamos ser cautelosos ao poder discursivo e como nos relacionamos com ele uma vez que, ao o atrelarmos aos especialistas da área- acadêmicos, isso poderia contribuir para: 1) um fortalecimento do campo e ao mesmo tempo 2) para uma hierarquia de saberes. Ainda nessa perspectiva, podemos citar a situação político-econômica do país e como ela afeta os discursos que são (re)produzidos.

Começamos a nos questionar sobre o que era necessário para que a dança se instituisse definitivamente enquanto área de conhecimento e, antes disso, sobre como se legitimaria um campo. Nesse contexto, surgem nossas questões a respeito da hierarquia de saberes, sobre a apropriação de um discurso ou da mera reprodução deste por parte dos pesquisadores, e como isso estaria relacionado à política.

Neste momento, gostaria de citar Helenita Sá Earp e seu legado metodológico pedagógico para dança, como exemplo. A escolha de falar sobre essa mulher revolucionária que se propôs a pensar a liberdade e o movimento em uma escola militar que trabalhava justamente no controle dos corpos, faz parte de uma micropolítica. Micropolítica porque estamos falando de corpo, de dança e de uma mulher brasileira que deixou inúmeras contribuições para a dança nas Universidades. A partir disto, surgem as questões a respeito do que eu escolho passar adiante, ou seja, questões a respeito de quais discursos eu escolho reproduzir.

Assim, uma das vertentes de pesquisa do nosso projeto se debruça no levantamento dos Trabalhos de Conclusão de Curso dos graduados em Dança na UFRJ. Com isso, busca-se investigar quais os temas mais pesquisados pelos alunos em seus trabalhos e quais foram os autores mais utilizados na tentativa de perceber de que forma construímos o conhecimento em Dança.

## Relato das pesquisas em andamento da acadêmica Thaisa

Uma questão que passou a permear todas as minhas pesquisas acadêmicas, logo no início da graduação, foi “*O que eu estou produzindo agrega algo à Dança enquanto campo produtor de conhecimento?*” muito me incomodava pensar que o que eu estava produzindo, de certa forma, colocava a Dança como coadjuvante e dava voz a outros campos de conhecimento. Decidi, então, tentar identificar com mais clareza quais seriam os tipos de produção em artes e como o campo da Dança se constitui.

Em Fortin e Gosselin (2014), encontrei um caminho para pensar sobre essas diferenças de pesquisas em arte. Eles definem três caminhos: pesquisa *sobre* arte, pesquisa *para* arte e pesquisa *em* arte.

Nesta etapa, podemos postular que a pesquisa nas artes, no sentido mais amplo, se aplica à investigação que é realizada no campo das artes. É uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos. A pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes (por exemplo, a compreensão das músicas para dançar do século XVIII), pesquisas para as artes (por exemplo, a compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação), pesquisas em artes (por exemplo, a compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista) (FORTIN; GOSELIN, 2014, p.1).

Essa relação dos tipos de pesquisa me esclareceu que o que eu estou interessada em conduzir são pesquisas *em* Dança. E que, para isso, eu poderia me apropriar de métodos e ferramentas de outros campos de conhecimento, mas que a aplicação dos mesmos seria para suporte à pesquisa em Dança, não o objeto principal.

Ainda na questão anterior, comecei a observar como é frequente a construção de um suposto pensamento em Dança onde, na verdade, esta é subordinada a outras áreas de conhecimento, sendo posta como um objeto a ser pesquisado e analisado.

Quando vemos “Antropologia da Dança”, “História da Dança”, “Anatomia da Dança”, entre outros, usualmente não encontramos um diálogo entre os saberes dos campos, mas sim uma dominação, o que é evidenciado na conjunção excludente “*da*”. A proposta é realizarmos uma produção de conhecimento onde as duas “lentes”, “pontos de vista”, ou seja, os saberes, sejam igualmente estimulados e utilizados, criando pontes entre áreas de conhecimento com vias duplas mais alargadas, utilizando assim a conjunção aditiva “*e*” nesse pensar.

Com todas essas reflexões, debrucei em minha primeira pesquisa artística junto ao projeto *Corpo Estranho*, coordenado pela Profa. Aline Teixeira

(DAC/UFRJ). Durante o processo de criação, entramos em contato com a Dança *Butoh*, que foi o principal gatilho para a decisão de utilizar, como fonte de pesquisa de movimento, minha falecida mãe.

Claudia Marcia Martins Coelho era seu nome, ela faleceu em 1998 de câncer linfático aos 29 anos de idade. Minha herança foram três diários nos quais ela documentou seus três últimos anos de vida. Por vinte anos não fui capaz de abri-los mas, me apropriando e utilizando a autoetnografia como ferramenta de apoio, encontrei caminhos para alcançar um afastamento e aplicar um olhar de pesquisadora, assim, seus relatos se transformam em insumo para minha pesquisa de movimento e criação.

Autoetnografia se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, p.83, 2009).

Essa pesquisa fará parte de um espetáculo do projeto “Corpo Estranho”, que se encontra em desenvolvimento.

### Considerações finais

À guisa de encerramento do texto, ao descrevermos a proposta do “Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas”, incluindo as pesquisas em andamento das acadêmicas, buscamos enfatizar com a implantação do projeto uma formação acadêmica cada vez mais teórico-prática ou prática-teórica nas graduações em dança da UFRJ. Para isto, fomentamos diminuir a tensão entre teoria e prática por meio da não subordinação da Dança a outras áreas de saber.

O dilema da dança *sem* dança expressa a evidência da subordinação dela a outras áreas de saber. Os cursos de graduação em Dança na UFRJ são interdisciplinaridades, nosso projeto tem como foco a reflexão acerca da maneira como articulamos em nossas pesquisas a relação não hierárquica da Dança com disciplinas das ciências biológicas, das ciências humanas e sociais e das artes cênicas. Nesse sentido, buscamos o contato da Dança com outras áreas de conhecimento preservando sua autonomia no campo acadêmico. Por meio da bricolagem das abordagens etnográfica e autoetnográfica em pesquisas *em* Dança, investigamos e testamos suas contribuições, tanto nos modos de escrita acadêmica, quanto na criação de perspectivas teóricas que emergem das práticas e assumam a Dança como protagonista na construção de pensamento.

### Referências

COCCARO, Luciane Moreau. *Os que fazem e os que pensam a dança:*

*estudo da tensão entre teoria e prática em quatro cursos de graduação em dança no Brasil.* – Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Sociologia) – UFRJ/Instituto de filosofia e Ciências Sociais/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia e antropologia, 2017. 224pp.

CORNAGO, Oscar. A prática artística como alegoria da investigação em artes e humanidades: uma questão de formas de fazer. In: *Revista Conceição/Conception*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, v. 2, n. 1, p. 2-20, Jan./Jun., 2013.

DANTAS, Monica Fagundes. *Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança.* In: *Urdimento*, v.2, n.27, p. 168 – 183, dez. 2016.

\_\_\_\_\_. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *Revista da Fundarte, Montenegro* n.13/14, p. 13-18, 2007.

FERREIRA, Francisco. Ciência e arte: investigação sobre identidades, diferenças e diálogos. In: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.36, n.1, p. 261-280, jan./abr., 2010.

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

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: *Art Research Journal*, Brasil, vol.1/2, p.1-17. Jul./Dez., 2014.

MOTTA, Maria Alice, 2006. *Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas / Dissertação de Mestrado: Maria Alice Motta.* – Niterói: UFF/ IACS.

PERETTA, Éden. *O soldado Nu origens da Dança Butô. Perspectiva: São Paulo*, 2014.

STRAZZACAPPA, Marcia. Imersões poéticas como processo de formação do artista docente. In: *Art Research Journal*, Brasil, vol.1/2, p.96 – 111. Jul./Dez., 2014.

## Painel 14 // Panel 14 // Panel 14

Corpo, dança e feminismo // Cuerpo, danza y feminismo // Body, dance and feminism

### Arte gestante- maternidades insurrectas: un estudio escénico del periodo primal de la vida // Arte gestante - maternidades insurrectas: um estudo cênico do período primal da vida

*Lucrecia Greco e/y/and Paulina Dagnino Ojeda*

#### Resumen

Nuestra investigación busca profundizar en el universo de la gestación, el parto y la lactancia de los bebés por medio de dispositivos creativos con el objetivo de comprender y visibilizar el proceso fisiológico, simbólico, emocional y político del cuerpo gestante, parturiente y nutriz. *Triade Danzante* es nuestro primer experimento escénico, proceso creativo de una madre y dos mellizos, donde investigamos por medio de la danza Butoh un cuerpo múltiple, literalmente habitado por diferentes seres, un cuerpo afectado por la danza por su multiplicidad y que contesta estereotipos.

**Palabras clave:** Butoh, maternidad, antropología

#### Resumo

Nossa pesquisa procura mergulhar no universo da gestação, do parto e do aleitamento dos bebês por meio de dispositivos criativos com o objetivo de compreender e visibilizar o processo fisiológico, simbólico, emocional e político do corpo gestante, parturiente e nutriz. *Triade Danzante* é nosso primeiro experimento cênico, processo criativo de uma mãe e dois gêmeos, onde investigamos por meio da dança Butoh um corpo múltiplo, literalmente habitado por diferentes seres, um corpo afetado pela dança, por sua multiplicidade, e que contesta estereótipos.

**Palavras-chave:** Butoh, maternidade, antropologia

Somos la Colectiva Arte Gestante, grupo de investigación interdisciplinar comprometidas en estudiar el periodo primal de la vida, a saber, concepción, gestación, nacimiento y lactancia dos seres humanos. Investigamos placeres, displaceres, opresiones y potencias de la gestación y el puerperio, a través de la danza de la madre con la placenta, el feto, el útero y los recién nacidos, exhibiendo el cuerpo múltiple en su paroxismo.

Dialogamos con la noción de maternidades subversivas que presenta Maria Llopis, como un modo de cuestionar el embarazo, el parto, la crianza y el aborto normativos en el sistema patriarcal, entendiendo por maternidad un estadio sexual del cuerpo femenino (Llopis, 2014) Nuestra investigación busca escenificar de manera subversiva cuerpos gestantes reclamando espacio, tiempo y cuidado en un mundo que aplasta gestaciones y exige velocidades y acciones incompatibles con el cuerpo gestante.

Nosotras creemos que toda maternidad debe ser deseada o no ser, esto significa que somos a favor de la interrupción de la gestación siempre y cuando la mujer gestante lo desee, defendemos la soberanía del cuerpo femenino principalmente en lo que se refiere a sus derechos reproductivos, soñamos con la educación sexual integral.

De esta forma nos proponemos realizar un estudio sensible del universo de la gestación, el parto y la lactancia de los bebés por medio de dispositivos creativos con el objetivo de comprender y visibilizar el proceso fisiológico, simbólico, emocional y sociopolítico del cuerpo gestante, parturiente y nutriz.

Referimos a las propuestas de dispositivos artificios tecnológicos discursivos y no discursivos que crean condiciones de posibilidad, de producción de determinados efectos esperados y no otros (Berteau, 2015). Los dispositivos a partir de las experiencias que disponen constituirían micropolíticas por involucrar dimensiones de poder, saber y subjetividad, influyendo en procesos de subjetivación y de construcción de la persona, de mundos, de formas de vivir y de relaciones sociales (Foucault 1990, 1999; Roelnik y Guattari, 2013; Greco, 2013). Los dispositivos no tienen efec-

tos unilaterales sobre sujetxs pasivxs, sino que, como todas las prácticas se dan siempre en y son a su vez procesos performativos corporizados que constituyen sujetxs a partir de normas y contra ellas (Butler 2002:12, 2009:322), en infinitos matices, siendo las corporalidades, pensadas como “territorios-cuerpos”, espacios cruciales de emancipación o sujeción (Cabral, 2010:22-23). Nuestra intención es que las mujeres gestantes puedan habitar y explorar la potencia creativa de su útero fecundado, cuestionando el secuestro de nuestro poder de gestar y parir por parte de la medicina hegemónica.

En ese contexto es creada esta colectiva; nuestro primer experimento escénico, Tríade Danzante, es un proceso creativo de una gestación múltiple, una mujer y dos mellizos, en el cual investigamos por medio del Butoh el cuerpo múltiple, habitado literalmente por varios seres, que se afecta en la danza por su multiplicidad y contesta los estereotipos vinculados a imágenes patriarcales de la maternidad y gestación.

### Tríade Danzante

Iniciamos este proyecto escénico en Serra Grande, un paraíso de la biodiversidad del sur de la Bahía. El trabajo se engendró como un proceso de cuidados y búsqueda artística, fue formándose en el encuentro de: Lucrecia, una gestante-antropóloga-*performer* y Paulina, una *doula*-teatróloga. La *performer* cultiva como principal móvil de autocuidado el bailar; de esa forma, a pulsión de bailar fue para la intérprete el mayor de los cuidados que pudo darse a sí misma en los momentos desafiantes del embarazo. La *doula* abrazó los cuidados y se ocupó de resaltar la importancia de ese bailar para poder atravesar los desafíos y centrarse en los beneficios de gestar. La danza gestante amparada por la mirada escénica de una *doula*, produjo una dinámica de intercambio de cuidados, afectos y sensibilidades por nosotras llamada de *doulaje* artística, un acompañamiento poético de la gestación.

El primer ensayo lo realizamos en la casa de referencia de una partera local, doña Val, en una sala rodeada de múltiples imágenes que remiten a la maternidad, nacimiento, la lactancia con imágenes y también un cuadro de Cosme y Damián, mellizos míticos. Ese día trabajamos la blandura interna como una cualidad de movimiento, en busca del universo acuático dentro del cuerpo. Al concluir esa jornada de trabajo supimos que deberíamos hacer un registro audiovisual de la experiencia, de esa forma nos propusimos realizar un video-performance.

Pasamos a reunirnos en un kiosco de planta circular sin paredes rodeado por flora y fauna de la Mata Atlántica. En ese lugar danzamos con todas las entidades que habitan el cuerpo gestante e interpela a todxs lxs seres

en cuanto múltiples y vinculados al mundo y a las historias, indagando en la humanidad humana, en un mundo interespecies (Van Dooren, 2016), donde se reconoce como “personas” a entes no humanos, sin por eso atribuirles antropomorfismo, sino entendiéndolos como seres con vida, con su propia perspectiva y capacidad de comunicarse (Hall., 2011: 105). Aquí damos entidad de persona a “partes” del proceso humano de gestación y alumbramiento, para potencializar este modo de existir vincular.

Gradualmente comenzamos a planear las filmaciones directamente en la naturaleza. En los ensayos, la playa surgió como locación, pues, su cuerpo generoso y permeable se abrió a nuestra danza gestante, matriz expansiva. Realizamos ensayos en el lugar, vestuario, maquillaje y ejecución escénica-coreográfica. La *performer* participaba del trabajo voluntario (*mutirão* en portugués, “minga” en quechua y español) semanal de cuidados de la huerta de la casa de doña Val. En esa troca de cuidados con la tierra ella conoció y convocó al equipo de cineastas, quienes concordaron en danzar en el litoral cacaueiro. Las filmaciones en estos los paisajes naturales nos permitieron conocer e intensificar el potencial de nuestra propuesta.

Los últimos tres meses de la gestación la *performer* viajó a Buenos Aires, se mudó al departamento en el cual parió por primera vez. En ese invierno urbano, sin la posibilidad flexible de la arena con el vientre agigantado por más de siete meses y medio de gestación doble, la *performer* realizó un estudio de movimiento sobre su/el útero expansivo. Lucia Fink colaboró con su visión y el registro audiovisual del estudio que fue localizado en una bañera como un lugar rígido en contraposición a la cualidad flexible del útero en expansión. Preferimos trabajar con el cuerpo protegido del frío por eso escogimos un espacio interno.

En este periodo de investigación escénica en el cual la *doula* acompañó a la *performer* en la búsqueda del propio cuerpo y de éste como espacio, donde sea. Levantamos tres semillas pulsantes, es decir, pequeños guiones coreográficos, que serán detalladas a continuación:

### **La placenta, eterna compañera... ¿es un órgano efímero?**

La placenta es definida como un órgano efímero en diversos campos de las ciencias médicas y naturales. Efectivamente, una órgano efímera que nace en el cuerpo y muere al nacer fuera del cuerpo, conectando a bebé y madre. Ella se forma del mismo grupo de células que el embrión, diferenciándose de este al quinto día. Implantada en el útero, toma de la madre lo necesario para formar al bebé, transmitiéndolo por el cordón umbilical sin mezclar las sangres de madre e hijx, y transmitiéndole en el momento del parto células madres, de hierro, de oxígeno.

Generosa generadora, placentera placenta, posibilita la vida del feto y con su desprendimiento y salida marca la tercera fase del parto, el final del nacimiento (Odent, p 8). Como señala Fernández Campón (2008-2009: 270) “Una madre siempre da a luz dos seres, se nace en dualidad”. Sólo a partir de la ilustración la placenta comienza a considerarse un deshecho inservible, un órgano transitorio, constituyendo la individualidad y soledad modernas (Fernández Campón, 2008-9: 269- 271).

Precisamente por su presencia germinal, la placenta es para muchos pueblos no un órgano efímero sino compañera o parte de la persona<sup>1</sup>. Diversos pueblos originarios de todos los continentes entierran hasta hoy la placenta para conectar a los recién nacidos con sus ancestros. La placenta puede ser pensada como la primera compañera, que a su vez brinda autonomía de la madre.

La comadrona Robin Lim propone pensar a la placenta como un octavo chakra. “Si pensamos al humano como un planta de loto donde la placenta son las raíces, el cordón umbilical es el tallo y el bebé es la flor/fruto, dice, podemos nutrir estas raíces, para al nutrir nuestro origen entender hacia dónde vamos.”

En este sentido esta semilla pulsante es una invitación a esta conexión cíclica de nuestro ser con su genealogía y su vincularidad.

La placenta carne efímera se hace persona eterna (recordemos, persona no necesariamente humana) en nuestra búsqueda<sup>2</sup> y nace del éxtasis de la unión sexual, se amplía y protege al feto, se calcifica, sale en un éxtasis de oxitocina aun mayor y muere permaneciendo como presencia compañera del ser que nace.

Descubrimos una personalidad humilde y magnánima de la placenta, su función de dar-filtrar, proteger, aceptar-rechazar y de nacer-morir en sintonía de placer. Al performar, decidimos pasar por tres fases:

1. El nacimiento en el útero o el caminar hacia el útero de la entidad placenta en el ovulo fecundado, en germen

<sup>1</sup> Analizando la propuesta de Peter Sloterdijk, Fernández Campón (2008-9:270) comenta que “Durante mucho tiempo hemos buscado aquella inmanencia feliz, nuestro doble perfecto, ignorando que fuese este órgano pre-natal.”

“Los Ibo de Nigeria y Ghana consideran la placenta como la gemela del bebé Y algunos pueblos de Malasia consideran la placenta como hermana mayor de sus hijxs. Los Toba-Bataks de Sumatra creen que la placenta contiene una de las siete almas que cada persona posee. En Islandia se piensa que el espíritu guardián del bebé reside en la placenta, de hecho la llaman fylgia que significa ángel de la guarda. En el oeste de Australia la placenta es la compañera del bebé y se guarda durante tres días antes de ser enterrada en silencio. Los Baganda de Uganda consideran la placenta como un segundo/a hijo/a, que posee su propio espíritu. Si el niño/a pertenece a la realeza, la placenta puede ser incluso llevada en procesión. Los antiguos egipcios creían en la dualidad de almas: un alma habitaba el cuerpo, la otra la placenta. Algunos templos fueron construidos para enterrar las placentas de los faraones.” planocreativo.wordpress.com” (blog placentera)

<sup>2</sup> Los Aymara y Quechua de Bolivia dicen que la placenta tiene su propio espíritu. <http://www.placentera.com/la-ruta-placentera/la-sacralidad-de-la-triada-prenatal-cordn-amnios-y-placenta>

2. La placenta, tierna y soberbia, filtrando, escupiendo y protegiendo, reinando y cuidando. El gesto del escupitajo propone un acto de sanación: asquearse de lo dañino

3. La placenta envejece y se calcifica para salir a la muerte en un éxtasis final de oxcítocina, después de despedir al feto.

Reverenciamos a esa órgano efímera con funciones de generosa generación, y sus potencias post mortem (en medicinas, enterrada, en carne...), contestando su uso como basura hospitalar o mercancía discutiendo con la concepción de esta como “un pedazo de carne podrida” (Alves de Sousa, 2011)<sup>3</sup> y alineándonos con quienes la dignifican.

## **El feto siendo y renaciendo**

Haciéndose persona humana a lo largo de meses en un entorno acuático y protegido, siendo simplemente. En el trabajo con el feto nos centramos en las calidades y posibilidades de movimiento corporal de cada fase de desarrollo y su relación con el espacio disponible en el útero, y en el caso de este laboratorio escénico con el otro hermano dentro del vientre.

Cuantas más posibilidades de movimiento el espacio se torna más pequeño, aunque eso no es un factor de aprisionamiento sino de contención para este feto. Cuando el útero que comienza a hacerse pequeño el ser precisar salir, como cualquier proceso de crecimiento a lo largo de la vida. Onho decía “los bailarines de butoh son fetos en el útero de sus madres” (Quignard, 2017, 61), alabando la mencionada torpeza naciente, el descubrimiento constante. Tomando la citada analogía de los Kraho entre la agricultura y la gestación crianza, pensamos en la planta, gestada en la oscuridad, empujando la tierra hasta dar a luz (Morim, 2017), el feto naciendo de la falta de espacio.

Nuestra danza aquí es un clamor para preparar un mundo receptivo a esos seres que llegan. En la performance, el trabajo con el feto doble específico de la obra fue para nosotras posible en la repetición, en los dos nacimientos, que se producen al parir mellizos, retomando literalmente la idea de renacimientos constantes del butoh. Trabajar con la cámara al lado como una placenta cordón también contribuyó en esta nacer dual, donde se llega al mundo ya en vínculo (ver fotos).

## **La matriz útero flexible y omnipresente**

Para bailar la placenta y los fetos, el espacio útero apareció en el trabajo en la arena y en la orilla del mar, y finalmente nos inspiramos en una fotografía

<sup>3</sup> Hablando del ritual de oraciones de parto en el sertao de Ceará entre 1960 y 2000, Alves de Sousa (2011: 3, 4) comenta que el rezo para la expulsión de la placenta era la oración de Santa Margarida: “Minha Santa Margarida, não estou prenha e não estou parida, tira os pedaços de carne podre de dentro da minha barriga.



*Nacer-morir* © Paulina Ojeda



*Placenta uterina* © Paulina Ojeda



*Mar amniótico © Paulina Ojeda*

de Thiago Alencar con una gestante horizontal desnuda en una excavación de la arena de la playa, la excavación en la arena sugiere un espacio uterino con un canal que conduce al mundo externo del mar o al mundo interno de la fecundación. La elección de la arena, como una matriz útero se relacionó con su maleabilidad y permeabilidad y también con el entrenamiento previo que Lucrecia tuvo con Anani Sanouvi, que, a su vez desde el entrenamiento en la *École des Sables*, que se basaba en un trabajo de compañía con la arena incluso de hacer el amor y fundirse con ella. El escenario maleable, de arena y agua, lateralizó en nuestra experiencia el piso-útero propuesto por Ohno.

El útero de arena en el mar se convirtió en matriz de nuestro trabajo de performance en Serra Grande, para cada día de filmación en la playa llevamos un azadón para excavar la arena y así recrear-parir nuestra locación matriz-útero una propuesta flexible y generosa. En Buenos Aires adaptamos fuera de los paisajes naturales, el cuerpo de la *performer* como matriz útero en contraste con ambientes duros y fríos. Celebramos su proceso, desde ser “del tamaño de un puño” (como el título de Angelica Freitas) a poder hacer espacio generoso para los seres naciendo y empujar al resto de los órganos para que también generosamente cedan su espacio.

#### El rojo se derrama contra lo seco - fin de esta gestación

Juntas fuimos transitando este proceso creativo y también descubriendo una poética, una danza relacionada con el butoh y sus renaceres compulsivos, así como un dispositivo que creemos interesante para acompañar a las gestantes en la conciencia del proceso creativo que transitan al gestarse y o gestar. En un nivel de los cuidados y la performance, el dispositivo creativo busca traer a la madre la conciencia del ciclo de vida presente en su útero, donde participa su ancestralidad, su propia biografía y su futuro.

Así, nuestra investigación llama, a través de la performatividad de la danza, a habitar nuestra vida, nuestra reproducción y nuestras genealogías, de otros modos, vinculando y comprometiéndose con pasados y futuros en el presente y comprometiéndose con la “ciudadanía” (Aler, 2011) pensándonos en la interdependencia de los vínculos sociales que nos constituyen tanto en el nivel del cuidado de la relación madre-criatura, el cuidado de la ciudadanía de las madres y el cuidados de todxs hacia todxs. Podría en este sentido pensarse como parte de una propuesta cosmopolítica por involucrar conflictos e interlocuciones entre mundos, ontologías y epistemologías diferentes (Stengers ,2005; De la Cadena, 2010).

Durante el proceso creativo de Tríade Danzante militamos por otra experiencia del tiempo, tema también ampliamente propuesto por el butoh. En la performance y en la propuesta de trabajo con embarazadas, propone-

mos resaltar la dimensión temporal cíclica presente en la experiencia de maternidad y gestación. Vemos nuestro ombligo salir para afuera y sabemos que dentro tenemos al menos otro ombligo, llevamos adentro un ser futuro y presente que se ligará a nosotras siempre. Para Kazuo Ohno, en el butoh el *performer* vaguea entre el reino de los vivos y los muertos, siendo parte de la comunidad del pasado a la vez que teniendo una memoria potencia de posibles vidas futuras (Peretta, 2015:123, 136, 137). En palabras de Akira Kasai del butoh propone un movimiento relacionado a la cura del “cuerpo comunitario”, conectándonos con otros y con el pasado (Peretta, 2015:94). Esta idea de integración intertemporal se repite en muchas cosmovisiones, como el ubuntu africano (Nogueira, 2011-2012) y también la aymara, donde el aforismo “qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani”, citado usualmente por Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 2015, 2016) propone la manera de vivir mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro. Nayra significa ojo y también pasado “es un concepto de tiempo con el cual se expresa la idea de que, tanto en el tiempo como en el espacio, el futuro se halla a nuestras espaldas, mientras el pasado se encuentra frente a nuestros ojos. “Nayrapacha articula conceptualmente memoria y utopía, entendida esta última como algo por venir” (Muyolema, 2001: 23)” (en Bernal Carrera, 2007: 139). Nosotras exploramos la propuesta butoka de andar el presente eterno con el pasado trastocando un poco esta temporalidad, e inspiradas en el nayrapacha, proponemos en el danzar la recreación activa y cíclica de la memoria, que vamos observando en nuestra frente mientras andamos en el presente construyendo el futuro. En el caso de la gestación esta propuesta cíclica nos remite al trabajo de los nacimientos constantes, observando-sintiendo el útero en su flexibilidad, generosidad y adaptación, proponiendo un futuro atento al pasado, a las líneas genealógicas, a los aprendizajes y a las construcciones de caminos apoyadas en estos. También nos remite a la noción de la placenta como una conexión con la ancestralidad de cada unx.

El proceso nos llevó a una matriz estética-poética relacionada con el cuerpo desnudo o la presencia de rojos sangre, y, en el caso de Serra Grande, con un paisaje que nos fue abrazando, el del mar y la arena, flexibles y pulsantes como el útero, como los fetos, como la placenta. Paisaje maleable, y acogedor, paisaje uterino y amniótico que daba lugar a vivir los nacimientos y al despliegue del cuerpo múltiple embarazado subversivo, desnudo en público, gozándose a sí mismo. En la composición incluimos la experiencia de la tríade prenatal la placenta, la bolsa amniótica y el cordón umbilical, como motores. Con la placenta decidimos introducirnos y profundizar el mundo de la gestación, dándole vida en el cuerpo de la *performer*, como hicimos también con el feto conectado a ella y con el útero contenedor.

En el proceso pudimos jugar con las metáforas de concepción- gestación-nacimiento en la creación artística en su paroxismo. Buscamos traer

a la conciencia el hecho de que el acto creador sucede a cada momento de la gestación y de la crianza, tratándose un acto visceral donde más de un corazón pulsa en un cuerpo, o donde dos cuerpos están simbióticamente unidos. La danza trae el cuerpo de una embarazada gemelar irrumpiendo en el mundo que es hostil a las gestaciones y partos libres.

## Referencias

ALER, Isabel. *Transformar la ciudadanía en cuidanía*. 2011. Entrevista con la revista "Matronas Profesión". En <http://www.tenemostetas.com/2011/10/isabel-aler-transformar-la-ciudadania.html>

BERNAL CARRERA, Gabriela. *Mujeres indígenas líderes y escuela Política educativa: una reflexión desde la filosofía*. SOPHIA n 3. Quito, Ediciones Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana, 115-149, julio-diciembre 2007.

BERTEA, Francisco. Dispositivos educativos en psicología: puntos de fuga, entre lo uno y lo múltiple. *Revista EXT*. Universidad de Córdoba- n 6 p.140. 2015.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós. 2002.

\_\_\_\_\_. Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Volumen 4, Número 3. Madrid. 2009.

CABRAL, Lorena. *Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*. Em *Feminismos diversos: el feminismo*. 2010.

COMUNITÁRIO. Acsul, *Las Segovias*. Disponible en <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabral.pdf>. Consultado 10 de octubre de 2017.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1990.

\_\_\_\_\_. *Verdad y poder*. En *Estrategias de poder*. Barcelona. Paidós. 1999.

GRECO, Lucrecia. *Políticas culturales y performance en proyectos artístico-sociales: un estudio comparativo entre sectores populares de Buenos Aires y Río de Janeiro* - Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. 2013.

GUTIERRE TIBÓN. *La tríade prenatal: cordón, placenta, amnios: supervi-*

vencia de la magia paleolítica. Fondo de Cultura Económica, 1981. 277p.

LIM, Robin. *La placenta*. El chakra olvidado. Ed Ob stare. 2014.

LLOPIS, Maria. *Una maternidad subversiva es aquella que cuestiona el embarazo*. Entrevista a. 9 Rn <http://cnt.es/noticias/%E2%80%9Cuna-maternidad-subversiva-es-aquella-que-cuestiona-el-embarazo%E2%80%9D>

MORIM DE LIMA, A. G. A cultura da batata-doce: cultivo, parentesco e ritual entre os krahô. *Revista Mana*, vol.23, n°2, pp. 455-490. 2017. Recuperado de [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010493132017000200455&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493132017000200455&lng=pt&tlng=pt)

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa. 1900-1984, La Paz, La mirada salvaje, 2010.

ROELNIK, Suely y GUATTARI Felix. *Micropolítica*. Cartografías del deseo. Buenos Aires. Tinta Limon, 2013.

## Painel 14 // Panel 14 // Panel 14

Corpo, dança e feminismo // Cuerpo, danza y feminismo // Body, dance and feminism

### NinhoCasa(H)era // NidoCasa(H)iedra

Gilsamara Moura

#### Resumo

*NinhoCasa(H)era* é uma performance da artista docente Gilsamara Moura acerca dos deslocamentos. Mulheres em condição de exílio, refugiadas, em mobilidade imposta ou por seus quereres. Esta comunicação revela e compartilha processos da criação da obra num aprofundamento sobre resistência e dissidência e nas possibilidades estratégicas que políticas de encontro e de festa podem oferecer. Estratégias essas de sobrevivência e re(e)xistência. O corpoágora, lugar de discussão do sentido da vida e dos bens comuns da comunidade, é um modo de ser em dança. Inspirado no poema de Adélia Prado, “não fica em bairro esta casa infensa à demolição. Fica num modo tristonho de certos entardeceres, quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar. Uma ideia de exílio e túnel”.<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** dança, deslocamentos, ágora, modos de ser

#### Resumen

*NidoCasa(H)iedra* é una actuación de la artista docente Gilsamara Moura acerca de los desplazamientos. Mujeres en condición de exilio, refugiadas, en movilidad impuesta o por sus quereres. Esta comunicación revela y comparte procesos de la creación de la obra en una profundización sobre resistencia y disidencia y en las posibilidades estratégicas que las políticas de encuentro y de fiesta pueden ofrecer. Estrategias de supervivencia y re(e)xistencia. El cuerpoágora, el lugar de discusión del sentido de la vida y de los bienes comunes de la comunidad es un modo de ser en danza. Inspirado en el poema de Adélia Prado, “no queda en barrio esta casa infensa a la demolición. Se queda en un modo tristán de ciertos atardeceres, cuando lo que un cuerpo desea es otro cuerpo para cavar. Una idea de exilio y túnel.”

**Palabras clave:** danza, desplazamientos, ágora, modos de ser

<sup>1</sup> Trecho do poema de Adélia Prado que inspirou a artista na feitura do solo.

Este paper, cuja obra artística é homônima, une três palavras: ninho, casa e (h)era. Hera, por sua vez, é uma dobra de outras palavras, em desambiguação, que apresentarei ao longo desta escrita, a qual nomeio: texto/obra, dança/fala ou corpo/refúgio.

Antes, porém, de adentrar à análise e ao exercício autocrítico da obra/texto aqui proposta, tenho como compromisso introduzir alguns conceitos que justificam este meu lugar de fala e que colaboram para bagunçar um pouco mais este meu entendimento vida/arte.

Ao longo de minha vida como artista, tenho reanimado alguns sonhos e desejos que incluem sempre muita gente. Seja na cidade de Araraquara/SP, onde nasci, cresci e na qual atuei como gestora pública e onde, atualmente, sou curadora do Festival Internacional de Dança, seja em minha vida em Salvador, enquanto docente na Universidade Federal da Bahia, seja na militância pela cultura no Brasil e em toda América do Sul. Todos os projetos pessoais/profissionais congregam ações que se inter-relacionam, tais como espetáculos, palestras, oficinas, cursos, convênios, conversas, entre outros. Então, nestes encontros e redes que vão crescendo a cada atuação, muita coisa vai se reconfigurando e novas questões vão atravessando meu trabalho. Não cesso de buscar desafios que me colocam em situações até mesmo de risco, tudo por entender/defender a dança como centralidade em minha vida. Ou seja, quando o entendimento de corpo vigora em expansão contínua e complexa, quando a política de fato encarna e se instaura neste corpo como elo convergente e dissipante<sup>2</sup>(ver declaração de direitos humanos), tudo o que parecia simples e resolvido, se altera. Não há mais acomodação letárgica.

Por entender que relato pessoal, autorreferente e confessional não se encerra em subjetividades, mas sim cria subjetivações não-alienantes e propositivas, é que eu resolvi apresentar este trabalho no 2º Seminário Trans-In-Corporados, no Museu de Arte do Rio (MAR), na cidade do Rio

<sup>2</sup> Tomo o termo emprestado de Agambem (*in* Oswaldo Giacoia Junior, 2008, p. 282). Ao discutir soberania e nação, o autor diz: “os direitos são atribuídos ao homem (ou brotam dele) somente na medida em que ele é o fundamento imediatamente dissipante do cidadão”.

de Janeiro. Acrescento também que parte do resultado do debate decorrente de minha comunicação será também compartilhado aqui.

CasaCorpo-CasaNinho-CasaExilio  
Quando estou, sou  
Quando me ausento, era.

(\*da série poemas da CasaNinho, por Gilsamara Moura)

Um dos assuntos presentes neste trabalho artístico/científico/acadêmico é referente aos *deslocamentos* que são denominados mecanismos de defesa relacionados também ao medo, repressão, supressão, negação, repúdio. Ligado à Psicanálise, tais deslocamentos pressupõem substituição, mudança, transferência, um movimento obrigatório pela sobrevivência e pela proteção que faz parte da estrutura de qualquer sintoma, segundo Anna Freud. Na obra *NinhoCasa(H)era*, deslocam-se pequenas existências da artista, da dança da artista, do tempo e do tempo da artista. São deslocamentos que impulsionam a criação e seu projeto, mas que também refletem aspectos do inconsciente, do ego para a primazia do inconsciente.



© Leibert Santos

O instante é o tempo, ou melhor, o entretempo dos acontecimentos. Imaginemos o curso do tempo como um corredor ao longo do qual os instantes seriam portas, cada uma se abrindo para outro mundo; entrevemos uma perfeição, sentimos um algo mais de realidade, como Pessoa durante seu passeio. É um ápice existencial, um agulhão lúcido que atravessa o existente, segundo Souriau. Ele permanecerá isolado, puro átomo sem continuação, ou irá se encadear com outros momentos da existência para lhe dar uma nova arquitetura? (LAPOUJADE, 2017, p. 64).

Outro assunto que pautou tanto a discussão como o próprio processo criativo foi o refúgio. Mecanismo de defesa em relação à imposição, guerra, perseguição e confronto, também ligado às estruturas de poder, oscila entre imposição e impedimento. Imposição porque aqueles que se refugiam estão submetidos a algum tipo de perseguição e com o impedimento de regresso.



© Leibert Santos

Tanto o deslocamento como o refúgio são temas que me são caros e que se aproximam de pesquisas que tenho empreendido nos últimos anos. Relacionam-se, também, à processos políticos, comportamentos cognitivos e reverberações artísticas que me interessam como pesquisadora. Seja sobre engajamento feminista ou militância política ou processo artístico humanista, sempre haverá casos para se relatar, inspirar, nomear, analisar, estudar.

Eu mesma fui impelida por estes movimentos itinerantes e migratórios, submetida a imposições e também movida por meus quereres. Há, na obra *Ninho Casa(H)era*, trechos e episódios que revelam isso.

Tenho associado às minhas pesquisas o estudo de um fenômeno que não era nomeado até pouco tempo atrás. Adela Cortina (2017), espanhola que estuda os processos de discriminação na América do Sul e outros países, cunhou o termo *Aporofobia*, uma possibilidade que sintetiza a xenofobia, mas que não é para todos. Entenda: há estrangeiros que são bem-vindos, são aqueles que trazem divisas. Porém, os pobres não; eles são imediatamente associados ao estorvo, impedimento, obstáculo, aborrecimento. Aporofobia vem de **á-poros**, que significa intratável, sem recurso, desamparado, pobre, ou seja, aquele que rejeita ou tem aversão

aos pobres. Vide o que vem acontecendo no Brasil, principalmente após as manifestações de 2013. No entanto, cabe lembrar que não se trata de período histórico apenas; isto também é explicado cognitivamente e psicanaliticamente. Os aporofóbicos existem há muito tempo, mas agora são nomeados, identificados e estudados. No entanto, não existia um nome para uma realidade social já descortinada e que inegavelmente já discriminava. Diante da situação ainda inominável, Cortina (2017) buscou no léxico grego a palavra “pobre” e contextualizou o termo. Sua obra propõe caminhos por meio da educação e cultura, da eliminação das desigualdades econômicas e da promoção de uma democracia igualitária e que fomente uma hospitalidade cosmopolita.

Conforme Han (2017), “ninguém tem antipatia pelos turistas estrangeiros que invadem as nossas cidades artísticas, muito menos pelos empresários ou pelos financiadores estrangeiros que abrem ou adquirem empresas entre nós, o problema não é o estrangeiro, mas sim o pobre como tal e aquilo que ele representa”. Por exemplo, formas de dominação como disciplina, controle e crise, hoje, foram substituídas por aquilo que se denomina violência neuronal. Quer dizer: eliminar a alteridade, o outro, a própria negatividade. Trata-se de uma sociedade positiva de um poder produtor.

A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos de obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos (HAN, 2015, p. 22)

Durante o processo de feitura da obra *NinhoCasa(H)era* (vale ressaltar que permanece assim, sempre em condição processual), notícias sobre mulheres refugiadas no mundo, em situação de deslocamento ou com supressão de liberdade foram contaminando meu corpo e se agregando às violências subjetivadas que associo aqui ao que Han (2011) apresenta como violência rizomática.

A violência não parte apenas da supercodificação, que estingue todo e qualquer espaço livre com sua ordem rígida e repressiva, mas também da decodificação e do franqueamento ilimitado de limites, que dissolve o mundo em uma torrente de acontecimentos, impulsos e intensidades descontroladas (HAN, 2011, p.

E Han prossegue: “a codificação não é uma violência. Ela articula, estrutura, forma, ordena e dá linguagem ao mundo. Violência é apenas a supercodificação e a hipercodificação totalitárias” (2011, p. 229).

O corpo está soterrado, mas ainda respira. É o corpo da sociedade do cansaço. A performance se processa nos e pelos processos de deslocamentos, refúgios, exílios, assentamentos, ocupações. E a mobilidade é

imposta ou querida ou necessitada. É quase tudo que me atravessa como artista e ser no mundo. A mulher do corpoágora é a mulher atravessada ou capturada. Está esgotada.



© Daniela Guimarães.

No poema abaixo, que consta do processo da obra *NinhoCasa(H)era*, Adélia Prado traduz essa espécie de memória da violência subliminar, silenciosa e sorrateira. Da beleza do poema, pode-se chegar ao mais profundo sentimento saudoso e desejoso. A casa, de Adélia Prado, é parte de um corpo do coração disparado.

A Casa  
 É um chalé com alpendre,  
 forrado de hera.  
 Na sala,  
 tem uma gravura de Natal com neve.  
 Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.  
 Mas afirmo que tem janelas,  
 claridade de lâmpada atravessando o vidro,  
 um noivo que ronda a casa  
 — esta que parece sombria —  
 e uma noiva lá dentro que sou eu.  
 É uma casa de esquina, indestrutível.  
 Moro nela quando lembro,  
 quando quero acendo o fogo,  
 as torneiras jorram,  
 eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.  
 Não fica em bairro esta casa  
 infensa à demolição.  
 Fica num modo tristonho de certos entardeceres,

quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.  
Uma ideia de exílio e túnel.

*Adélia Prado, in 'O Coração Disparado'*

Do ninho e da casa em deslocamento, chegamos aqui ao vocábulo (h)era. Hera, por sua vez, é uma dobra de outras palavras, em desambiguação:

o Era – do verbo ser no passado;

o Hera – planta trepadeira do gênero Hedera;

o Era – uma unidade de tempo geológico, maior que período e que época;

o Hera – deusa mitológica grega, das bodas, da maternidade, das esposas; relacionada ao matriarcado a partir do séc. XIX;

o Hera – deusa fictícia da Marvel Comics, rainha do panteão, atleta olímpica;

o Hera venenosa – personagem fictícia da DC Comics, inimiga do Batman, anti-heroína e vilã, é descrita como uma das mais notórias eco-terroristas do mundo. Ela é obcecada por plantas, botânica, ecologia e ambientalismo. Hera usa toxinas das plantas e feromônios controladores de mente para as suas atividades criminosas, que normalmente são destinadas a proteger espécies ameaçadas de extinção e ambiente natural;

o 103 Hera – asteroide descoberto em 1968, um ano antes de eu nascer.

Apresentei aqui uma espécie de síntese das discussões que reverberaram de minha comunicação. Apesar de sempre termos pouco tempo em congressos e seminários, desta vez foi possível estabelecer uma comunicação que perdura até hoje entre algumas pesquisadoras presentes na ocasião. Assuntos tão importantes como a de mulheres refugiadas, feminicídio, sociedade do cansaço e democracia ameaçada, têm sido uma constante em debates e trocas solidárias de conhecimento, decorrentes do encontro do 2º Seminário Trans-In-Corporados.

Finalizo este paper com o texto autobiográfico que é falado por mim durante a performance e que reflete muito o momento pelo qual estou como mulher no mundo; é atualizado a cada apresentação e em cada cidade ou país pelo qual eu passo:

Soy una Mujer

Sou uma mulher

Soy una mujer latina

Sou uma mulher brasileira

Sou uma mulher de lingua portuguesa  
 I'm an American woman  
 Je suis une femme  
 Soy una mujer colonizada  
 Sou uma mulher diversa  
     Branca  
     Negra  
     Indigena  
 Sou uma mulher estrangeira de mim  
     Divorciada  
     Uma mulher que escolheu não ter filhos  
     Uma mulher que ganhou filhos e filhas  
 Sou uma mulher criada por mulheres  
 Sou uma mulher artista  
     Mulher professora  
     Mulher doutora  
     Mulher independente  
 Como muitas mulheres com dores  
     Desamores  
     Constrangida  
     Traída  
     Sobrecarregada  
 Sou uma mulher que sempre supera  
 SOU UMA MULHER FORA TEMER  
     FORA GOLPISTAS  
     LULA LIVRE  
     FORA MACHISTAS  
     LULA LIVRE  
     FORA RACISTAS  
     FORA COISO  
     FORA HOMOFOBICOS  
     HADDAD SIM  
 Sou uma mulher ELENÃO, ELEJAMAIS, ELENUNCA  
 Sou uma mulher colorida  
 Sou uma mulher política  
 Soy una mujer apaixonada  
 No soy una mujer controlada  
     Soy           louca  
 Não sou uma mulher para o outro  
     Sou           plural  
 Não sou           casada  
     Sou           emancipada  
 Não sou           raízes  
     Sou           asas  
 Não sou           tradição família propriedade  
     Sou           mundo liberdade  
 Não sou           inocente  
     Sou           empoderada  
 Não sou           iludida  
     Sou           pensamento  
 Não sou           fantasia

Sou imaginação  
 Não sou garoa fina  
 Sou furacão  
 No soy una mujer alegre  
 Sou uma mulher feliz  
     Mulher renascida  
     Mulher medrosa  
     Mulher guerreira  
     Mulher solitária  
     Mujer cuestionadora  
     Mulher POROSA  
 Sou uma mulher de beber  
 Sou uma mulher de contar histórias  
     Uma mulher de viajar  
     Uma mulher de ler  
         Mujer de bailar  
         Mulher de beijar  
             De transar  
             De amar  
             Gozar  
 Sou uma mulher em transformação  
 Soy NIDO, sou HEDRA, soy ERA  
 Sou uma mulher que amanhã...  
     Una mujer que mañana... No sé más...

Meu solo *NinhoCasa(H)era* não tenta responder a nada. Justificar nada. Apenas seguir perguntando sobre nós seres humanos, sobre as mulheres que queremos ser e que somos. Essas que estão em meu corpo. A mulher que sou e que ainda deseja ser. Empática. Hiper empática. Mulher corpoágora. Aquela que insiste em ser muitas. Aquela que não exprime começo, nem fim.

## Referências

- CORTINA, Adela. *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la democracia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2017.
- FREUD, Anna. *O ego e os mecanismos de defesa*. Freud, Anna; tradução Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Sobre direitos humanos na era da bio-política. *Kriterion*, Dez 2008, vol.49, no.118, p.267-308.
- HAN, Byung Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LAPOUJADE, David. *Les existences moindres*. Paris: Les Editions du Minuit, 2017.
- PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

## Open Space A

Corpo político e minorias // Cuerpo político y minorías  
// Politic body and minorities

**“Sissy” – o direito ao corpo político de Nando Messias //**  
**“Sissy” – the right to his body political by Nando Messias**

*Julia Baker*

### Resumo

*Sissy*, palavra em inglês, tem como seu significado uma pessoa afeminada ou covarde. *Sissy* também é a persona que o artista Nando Messias revela em sua trilogia. Analisando a primeira delas – *Sissy!* (2009) –, entendo que ele se vale do *sissy* para politizar e problematizar as caixas de gênero binárias criadas para todos os indivíduos. No artigo é analisado o conceito de *sissy*, o ato político realizado pelo performer ao revelar seu corpo e as disputas de gênero que ainda sofremos em nossa sociedade ocidental.

**Palavras-chave:** performance, live art, estudos de gênero, *sissy*

### Abstract

*Sissy*, an English word, means effeminate or cowardly person. *Sissy* is also the persona that the artist Nando Messias reveals on stage in his trilogy, analyzing the first if the - *Sissy!* (2009) -I understand that he uses the term to politicize and problematize the boxes of genre that society tries eagerly to frame individuals. The paper in question seeks to analyze the concept of *sissy*, the political act done by the performer in revealing his body and the gender disputes that we still suffer in our western society.

**Keywords:** performance, live art, gender studies, *sissy*

**S**issy é um termo em inglês cujo significado se traduz para uma pessoa que outras percebem enquanto afeminada ou covarde. É um gíria muito usada e aplicada enquanto xingamento para homens cujos corpos ou trejeitos são associados com o que nossa sociedade ocidental entende como comportamentos ligados a indivíduos do gênero feminino.

Apesar de não existirem muitos estudos sobre o *sissy*, o termo é investigado por autores e colocado dentro do “guarda-chuva” de expressões ligadas ao queer masculino. Segundo o autor Eric Rofes, em seu livro *Making our schools safe for sissies*, o que caracteriza um homem enquanto sissy são vozes gentis e dóceis, meninos que evitam esportes e atividades brutas e que brincam com meninas. Rofes está identificando meninos em idade escolar, mas a denominação *sissy* pode acompanhar o indivíduo durante toda a sua vida. São meninos que choram sem vergonha quando se machucam, não sabem “jogar a bola com força” e, algumas vezes, gostam de colocar roupas classificadas como sendo de meninas. A definição de *sissy* do livro de Rofes foi feita a partir de sua experiência pessoal, assim, não podemos tomar apenas essas situações como as únicas definições do termo *sissy*.

A partir dessa breve descrição do termo dentro do estudo de gênero, percebemos que os indivíduos classificados e identificados dentro dessa categoria de sexualidade trazem em seus corpos a marca *sissy*. Esses sujeitos não têm como disfarçar (e nem deveriam ter que) a fragilidade de seu corpo, seu modo de agir e de se portar. O *sissy* demarca estar fora do que a sociedade patriarcal e arcaica define enquanto aceitável na binaridade dos gêneros, ele é “frágil” demais para estar na categoria masculina e, sua anatomia comprova que aquele corpo pertence ao que entendemos como “corpos masculinos”, logo, também não se enquadra na categoria feminina. Assim, o corpo *sissy* se torna um alvo ambulante para ataques de indivíduos que não respeitam a diversidade do mundo. O indivíduo *sissy* é um exemplo de descolamento entre gênero e sexo (masculino e feminino) que Judith Butler teoriza.

Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença em uma relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2017, p. 26).

Butler critica a ideia de que certos comportamentos e ações sociais devem estar ligadas ao sexo com o qual o indivíduo nasce. Assim o próprio conceito de *sissy* deve ser questionado, pois ter um corpo masculinizado não faz com que tal indivíduo se identifique mais ou menos com o gênero masculino. Apesar do questionamento desse padrão de classificação, infelizmente, a construção social binária de feminino e masculino domina o pensamento da maioria da massa e faz com que o *sissy* e outros que não se enquadrem na dualidade imposta. Não estar dentro do padrão, da classificação feminina ou masculina se torna, assim, um ato político. E o corpo carrega as marcas da ação política. O *sissy* possui um corpo que performa um papel na sociedade revelador das impossibilidades de continuarmos a separar os indivíduos apenas por um binômio – feminino e masculino.

### **Sissy – o corpo político enquanto ato político**

Todos os corpos são políticos. Nossa materialidade faz com que nos apresentemos ao mundo, a nossa sociedade, carregados de referências sócio-políticas. Cada corpo é uma construção social, pois possuir um sexo masculino ou feminino direciona as modificações de nossos corpos para certos caminhos. Se examinarmos um corpo entendido como feminino na sociedade brasileira, por exemplo, parece que marcas como cabelos compridos, magreza, proporção entre quadril e seios acabam por dar a esse corpo certos direitos e/ou poderes na sociedade. Um outro corpo feminino, com marcas diferentes como cabelo curto, cor de pele escura, gordo, terá uma entrada diferente na sociedade e, conseqüentemente, direitos distintos do primeiro corpo descrito. O mesmo acontece em re-

lação à valorização dos corpos jovens em nosso contexto atual, que leva a uma busca desenfreada pela juventude eterna, a ser alcançada fazendo-se muitos exercícios e intervenções plásticas e o que mais o capital entender como produto vendável que ajude aos indivíduos a alcançar esse sonho impossível. E assim vamos modificando nossos corpos para ficarmos dentro de, não apenas, um padrão social ditado, mas também para que nossos corpos ganhem a permissão de ocupar determinados espaços restritos na sociedade. O nosso corpo é moldado por nós e pela sociedade que, assim, garante um controle maior sobre os indivíduos.

Pensamos em todo caso que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia, e que ele escapa à história. Novo erro; ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destroçado por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências (FOUCAULT, 1992, p. 18).

Michel Foucault bem coloca no parágrafo acima como o corpo é uma construção social. Nossa pele exala o que a sociedade nos impõe ou o que queremos contestar. O corpo é político. E, um corpo que não está dentro dos padrões impostos pela sociedade, seja o padrão binário, heteronormativo ou estético, se torna um ato político desafiante da cultura em que está presente. Ora, um corpo tido como masculino, mas que se apresenta enquanto frágil, magro, com feições classificadas como femininas, desafia o entendimento do que é ser masculino. O corpo com essas características, o corpo *sissy*, se torna mais visível pelo fato de ser diferente, ele se torna um corpo que afronta, que não pertence e, assim, carrega marcas que irão excluí-lo. Mas o que fazer a partir do momento que se é esse corpo? Não é possível invisibilizá-lo, logo, torná-lo uma potente arma de luta é a possibilidade que a performance que analisei nesse trabalho faz. O artista brasileiro Nando Messias leva ao palco o seu corpo *sissy* e o torna visível, o transforma em uma ferramenta de luta para questionarmos os padrões de gênero e como tratamos indivíduos que não se encaixam na binaridade e em padrões estéticos clássicos. O fato da simples existência de um corpo não aceito cria uma disputa, e a maneira encontrada para se defender é usar o próprio corpo como arma. Messias usa seu corpo como forma de luta, o artista se utiliza da performance para questionar padrões sociais e se faz visível a cada apresentação. O autor Henri-Pierre Jeudy descreve, no trecho a seguir, como as artes conseguem questionar e subverter padrões corporais.

A contradição entre imagem corporal e sua representação é uma das questões essenciais, e voltaremos a isso partindo de duas hipóteses. A primeira: as imagens corporais são múltiplas, lábeis, instáveis, incontroláveis, desestabilizam as representações convencionais do corpo, nossas referências

culturais, mas podem tornar-se, por sua vez, representações estáveis. É a arte que, por sua aventura, por suas extravagâncias, pelas rupturas operadas no tempo e no espaço, pela subversão exercida no que diz respeito aos tabus, gera um semelhante efeito de estabilidade, as mais impróprias imagens corporais tornando-se representações estáveis, até mesmo modelos culturais de percepção. Nossa segunda hipótese: a referência implícita ao “corpo como objeto de arte” funciona culturalmente como um estereótipo que ordena as representações do corpo, respondendo ao princípio comum de uma idealização estética. Ela faz passar, de maneira inconsciente, as imagens corporais na ordem das representações. Falar do corpo como objeto de arte é jogar com essa estereotipia, não para desfazê-la, mas para mostrar como as condições que ela parece ultrapassar manifestam sempre sua tensão (JEUDY, 2002, p. 28).

De acordo com Jeudy, as artes permitem que certos padrões corporais excluídos pela sociedade a priori comecem a penetrar no convívio social e, aos poucos, se tornem mais aceitos por todos. Ao tornar público, colocar diante da luz de um holofote, o corpo não aceito ganha visibilidade, passa a estar presente em muitos ambientes em que não era bem recebido ou até aceito. E, assim, com a entrada de corpos com diferentes estéticas, diferentes marcas, nesses ambientes, a sociedade começa a mudar o olhar e não diferenciar tanto esses corpos.

Mesmo que esse tipo de absorção de corpos acabe, por ventura, acontecendo, ela não se dá de forma imediata. Os corpos não binários, que se enquadram em diferentes padrões estéticos, ainda são muito pouco aceitos no cotidiano, nos espaços públicos e privados da sociedade. Principalmente corpos que são minorias dentro das minorias, como é o caso do *sissy*.

Analisar a performance de Messias e entender como ele coloca o *sissy* em frente ao público é perceber que ele utiliza os espaços das artes, os espaços públicos dos teatros, para despejar tudo o que a sociedade já jogou em cima dele, todos os preconceitos, as ideias de como ele deveria ser ou se portar. Ele coloca seu corpo ainda mais exposto e vulnerável no palco. Mostra em seu corpo as marcas das disputas diárias que ele enfrenta, mas não deixa de marcar que sim, seu corpo é político, seu corpo existe e irá ocupar os espaços como forma de resistência. O *sissy* é um corpo político e as performances de Messias tratam do lugar de disputa e luta que seu corpo, seu corpo *sissy*, ocupa.

### **Sissy! – a performance de Nando Messias**

O artista Nando Messias é *sissy*. Um termo usado de forma pejorativa durante sua vida e com o qual ele se identifica. Nando resolveu tomar o

termo e se empoderar, trazer sua persona *sissy* para o palco e revelar as potencialidades e o que se passa com o corpo identificado enquanto *sissy*. O artista criou uma trilogia a partir da identidade que lhe foi dada e, por si, tomada: *Sissy!* (2009), *The Sissy's Progress* (2014) e *Shoot the Sissy* (2017). Os três trabalhos têm elementos importantes a serem examinados, mas, aqui, iremos analisar apenas o primeiro trabalho, de 2009.

O primeiro elemento importante que notamos em cena é o próprio corpo de Nando, um corpo frágil, de um homem muito magro, com estatura mediana e longos cabelos negros. Esse corpo se faz presente no palco, porém seu rosto fica escondido por um chapéu. Suas vestes são um blazer e shorts curtos, a semelhança com uma “showgirl” norte-americana não parece ser coincidência já que sua movimentação se inicia ao som de uma música de Judy Garland.

Nando mostra seu corpo sem revelar seu gênero à plateia, seu corpo está presente e disponível para nos entreter. Após uma breve performance ao som de “The man that got away”, outra presença aparece em cena, um corpo tipicamente entendido como masculino: cabelo raspado, braços, peitoral forte, abdômen musculoso e um vestuário que consiste em uma camisa regata branca e uma bermuda azul bem longa, um típico rapaz “de academia de ginástica”.

Ainda sem revelar seu rosto, uma situação de cortejo se instaura em cena, Nando e o rapaz se unem através de seus lábios e realizam um cortejo apaixonado e romântico.

Mas logo Nando irá revelar seu corpo, revelar o porquê é rotulado de *sissy*. Ele passa por uma inspeção minuciosa de seu rosto para, depois, se despir e nos revelar um corpo frágil apesar de masculino (não que corpos masculinos não possam e devam ter marcas de fragilidade, mas a sociedade tradicional “exige” que o corpo masculino seja “bruto”, o oposto do feminino).

Nando revela seu corpo, se coloca frágil na cena e cria situações que revelam os perigos de se ter um corpo *sissy* em uma sociedade que exige padrões de masculinidade. Seu parceiro de cena representa essa representação e mostra como ambientes que deveriam oferecer segurança ou apenas espaços normais de convívio social se tornam locais perigosos e de julgamento para corpos não-normatizados, para corpos *queers*.

Uma cena chama atenção, quando Nando está apenas com uma pequena cueca ajustada em seu corpo e a música “Macho Man” começa a tocar. Afinal, quem é um *macho man*?

Por que um corpo frágil não é entendido como um corpo macho/ imbuído de masculinidade? Enquanto Nando realiza movimentos mostrando seus bíceps, tríceps, enfim, a força e potência de seu corpo, a música é entoada, criando uma situação de questionamento, pois seu refrão se traduz para: “homem, homem macho, eu tenho que ser um homem macho”.

E por que ser um homem macho? Será esse o desejo do *sissy*? Ser um homem macho? Ou ser aceito enquanto um homem macho independentemente do formato de seu corpo e comportamento?

Nando continua sua performance de *sissy* realizando uma livre forma de *pas de deux* com seu parceiro de cena. Aqui a relação de corpos não é harmoniosa, eles se movem em conjunto, porém parece existir sempre uma opressão do corpo tido como masculino sobre o corpo *sissy*. Nando quer se libertar, saltar, mas é sempre segurado, contido, impedido pelo outro performer que personifica o homem macho.

O corpo *sissy* está nessa “dança” para ser abusado, usado, esgotado e, finalmente, eliminado. É um *pas de deux* para a sobrevivência em que uma parceria não é criada, existe, sim, uma disputa de corpos, onde o mais frágil luta pelo seu lugar.

A performance vai se aproximando de seu fim e Nando ressurgue com vitalidade, encerrando sua presença com força e mostrando como gostaria de ser visto e, talvez, até tratado. Volta com um vestido rosa e uma tiara, poderia ser uma princesa ou uma miss. Entendo que personifica a fragilidade, mas aqui a personagem pode apresentar sua fragilidade sem sofrer repressões, nessa persona a fragilidade é parte, parte do corpo, parte de sua representação social. A música inicial retorna, Nando se despede do palco.

Retomando a definição de *sissy* como um indivíduo afeminado ou covarde, fica nítido, nessa apresentação do corpo do *sissy*, que covardia não é um de seus atributos. Os enfrentamentos diários, traduzidos no palco mostram que o *sissy* é o verdadeiro *macho man*.

*Sissy!* nos apresenta um corpo político, mostra como corpos com classificações fora do padrão incomodam e devem ser visibilizados. Através do espetáculo, Nando coloca em destaque sua arma principal contra uma sociedade que prega a ditadura do “corpo sadio e perfeito”, a sua própria materialidade. Expondo ao máximo situações diversas que o *sissy* passa, Nando transforma sua performance em um grito de guerra contra o reacionarismo que por tanto anos vigorou no entendimento binário dos gêneros e das possibilidades do corpo em nossa sociedade.

## Referências

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 15ª edição. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 2017

DA SILVA, T. M. *O uso do corpo como ato político*. 2018. 36 f. Monografia do curso de especialização em Sociologia Política - Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2018

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: editora Graal, 1992.

JEUDY, H.P. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. In *Ilha* – Revista de Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC. Volume 13, números 1 e 2, páginas 42- 60. Janeiro a dezembro de 2011 (2012).

ROFES, E. Making our school safe for sissies. In *The High School Journal*. University of North Carolina. Volume 77, números 1 e 2, páginas 37-40. Outubro/Novembro 1993 – Dezembro 1993/Janeiro 1994.

## Open Space A

Corpo político e minorias // Cuerpo político y minorías  
// Politic body and minorities

### Um convite ao trans-abraço como processo de experimentação de uma possível dança de salão *queer* // An invitation to a trans-embrace as an experimental process of a possible queer social dance

*Paola de Vasconcelos Silveira*

#### Resumo

Um encontro dançante entre dois corpos distintos, uma dança impulsionada pelo prefixo trans. Trago o processo de pesquisa de uma dança de salão *queer* como fonte de resistência e mobilização de outros modos de pensar-fazer a dança a dois, na tentativa de escapar dos padrões binários de gênero e da heteronormatividade presentes na dança de salão tradicional. Assim apresento o exercício de trans-abraço como via possível de acessar um corpo coletivo, onde é possível vivenciar um estado onde não se saiba quem ao certo move ou é movido.

**Palavras-chave:** dança de salão *queer*, dança de salão, condução, abraço

#### Abstract

A dance encounter between two distinct bodies, a dance driven by the prefix trans. I bring the research process of a queer social dance as a source of resistance and mobilization of other ways of thinking-doing dance to two, in an attempt to escape the binary patterns of gender and heteronormativity present in traditional social dancing. Thus I present the trans-embrace exercise as a possible way of accessing a collective body, where it is possible to experience a state where one does not know who is certain to move or moved.

**Keywords:** queer social dance, social dance, leading, embrace

*Corpos desconhecidos, disponíveis ao encontro, se permitindo tocar  
 Abraços dançados invadem o auditório do museu  
 Todos que pareciam distantes agora parecem mais íntimos  
 Somos fluxos de desejos que pulsam por transformação  
 de si e do mundo  
 Somos um grande abraço coletivo para acalantar e transformar minimamente as urgências desse tempo.*

Início esse texto introduzindo um devaneio fruto da observação da ação que realizei no *Open Space: corpo político e minorias*, onde eu compartilhei parte da minha pesquisa de doutorado.<sup>1</sup> Sob um sopro de coragem convidei os presentes para experimentar comigo esse trans-abraço que estava no título do trabalho. Não sabia se esta experiência funcionaria, apenas insisti no desejo, o qual latejava pelas diversas inquietações que habitavam meu corpo, efeito das conferências que já haviam acontecido. Falar sobre processos de reinvenção na dança de salão também tem me mobilizado a articular processos de desconstrução extremamente íntimos, os quais apontam para uma busca por outros modos de existência nesse mundo. Indagações sob as formas de fazer pesquisa em dança, os modos como tenho me relacionado com os outros e com o mundo e consequentemente sob as formas de pensar-dançar a dança de salão.

Dançar cada vez mais me parece ato político, pois é através da experiência do mover que podemos acessar e manifestar concepções de mundo, de corpo, de relações, de expressão, entre outros. Segundo Marie Bardet (2014) a dança, ao mover, estaria dando espaço aos contextos sociopolíticos por não estar abstraída dessas forças que atravessam os corpos que dançam. A própria dança em si, destituída de discurso, desloca e reconfigura espaços a partir do seu fazer. Nesse sentido, quando li a provocação dessa edição do evento, me pareceu coerente compartilhar como tenho experimentado esse processo estético-político através de uma dança de salão *queer*, como fonte de resistência e mobilização de outras formas de se fazer dança a dois, mais plurais e menos hierárquicas. No anseio de

<sup>1</sup> A pesquisa é realizada no PPGAC/UNIRIO sob orientação do Prof. Dr. Charles Feitosa, e visa propor outro modo de se pensar-fazer dança de salão através de uma provocação *queer*.

questionar as certezas presentes na dança de salão tradicional, como a heteronormatividade e os papéis binários de gênero, pretendo trazer um breve contexto crítico dessa prática e depois compartilhar a proposta de trans-abraço.

### **A dança de salão a partir dos atravessamentos do meu corpo**

A dança de salão sempre me despertou interesse por me possibilitar experiências possíveis de suscitar afetos e percepções mobilizadoras com o outro. Porém essa mesma prática, quando analisada em relação às disparidades de gênero, me instiga a questionar seus pressupostos e a pesquisar outras formas de estar em relação. Essa estrutura a qual me refiro é pautada por dois papéis de gênero pré-definidos, o de cavalheiro e o da dama. Essa relação é estabelecida pela noção de condução. Durante a dança, o homem exerceria o controle e a condução dos movimentos, enquanto a mulher interpretaria os estímulos provocados pelo condutor. Ried (2003, p.37) afirma: “é o cavalheiro a quem cabe conduzir e à dama, ser conduzida [...] cabe a ele decidir formalmente quais passos e figuras serão executados”. Durante a dança é sempre o cavalheiro que perguntará ativamente e a dama responderá passivamente, ou seja, o homem é o emissor privilegiado da informação e à mulher cabe recebê-la, decodificá-la e assimilá-la de maneira correta.

Há nessa forma de dançar através de sua prática e da sua linguagem a manutenção de uma categoria estável e permanente do que seria ser mulher e ser homem, bem como a naturalização da relação heterossexual. Contudo, como aponta Paul Preciado (2017), a (hetero)sexualidade está longe de ser algo espontâneo, sendo um processo onde os corpos recém-nascidos já precisam ser reinscritos e inseridos através de operações constantes de repetição e recitação de códigos ditos como naturais. Seguindo essa lógica, a dança de salão acaba reforçando essa suposta ordem natural, que é fruto de construção de um sistema de dominação heterossocial, que restringe noções de gênero para além de binarismo.

Tenho tentado articular uma poética trans/queer na dança de salão, no desejo de promover espaços de encontro para dançar a dois que sejam destituídos de papéis binários de gênero, e que busquem ampliar as experiências de comunicação a dois para além da ideia de que há um único condutor. Nessa perspectiva, todos são protagonistas da ação de um dançar que privilegie a escuta do próprio corpo e do corpo do outro. Uma dança que enfatize o entre corpos, almejando estados fluidos entre quem conduz e quem é conduzido, chegando em momentos onde ambos os participantes sejam conduzidos pela própria dança.

Não objetivo criar um modelo que queira se opor ao sistema tradicional de condução, mas trazer a diferença como elemento presente desse proces-

so, como sugere Guacira Louro (2001). A dança de salão *queer* pensada como uma zona disparadora de ficções para se fazer dança de salão provoca a produção de diferenças que desestabilizam o formato tradicional porque considera as implicações políticas que constituem esse jogo. Por fim, reconheço que essa não é a única via possível de fazer, e que já existem outras propostas que estão dispostas a questionar esses temas na dança partindo de escolhas distintas. Isso é um fenômeno necessário para que esse movimento na dança de salão não caia na mesma lógica tradicional de socialização, onde discursos são cristalizados e passam a ditar normas e condutas enrijecidas para se dançar.

## Trans-abraço

*As pessoas participantes, em duplas, devem ficar um de frente para o outro. Primeiro percebendo como está o corpo: eixo de equilíbrio, respiração, superfícies de contato que tocam a pele. Depois, lentamente os dois devem se aproximar, e cada um deve ficar com uma palma da mão para cima e a outra para baixo. As mãos devem se aproximar, a que está virada para baixo deve acercar-se da palma da mão da outra pessoa que está para cima. No início é importante não tocar para perceber a energia que se instaura dessa aproximação entre as palmas. Na sequência, ambos vão começar a deslizar as mãos um pelo corpo do outro até chegar na região da escápula, formando assim uma posição de abraço. Nesse processo é bom que não se tenha pressa de chegar ao ponto final e ir degustando a experiência do tocar, a temperatura da pele, a textura, o cheiro, as intensidades desses toques.*

*O abraço então se constitui na dupla tendo um braço por cima e outro por baixo. Nessa dimensão tridimensional do abraço, a percepção de toda a região das costas se expande ao entrar em contato com a mão do outro, destaco o toque das escápulas nas mãos. A respiração deve gradualmente ser sincronizada em um ponto comum que fique confortável para a dupla. A intenção é diluir as fronteiras perceptivas do próprio corpo na relação com o outro.*

*Todo esse processo deve ser gradual, a ênfase está em perceber o percurso que vai sendo construído a partir das escolhas conjuntas. Quando esse abraço for sentido como um corpo só, a dupla pode começar a brincar com leve transferências de peso de uma perna para a outra. O corpo conjunto escolhe para que lado começar. O desafio desse exercício é tentar conter a proposição de movimento que parta de apenas um, a dupla deve buscar o começo juntos. Pode haver música, nesse momento, para auxiliar o processo de entrega para outro, sendo um acompanhamento na dinâmica que já está acontecendo. Quando*

*ambos estão transferindo o peso, essa pequena dança coletiva pode ganhar mais vazão, dependendo da intensidade do encontro. Há o momento que se reconhece o fim dessa dança. A dupla escolhe o processo de despedida que irá realizar.*

Essa é a proposta de exercício que foi realizado no dia do evento chamada de trans-abraço. O prefixo trans surge como um convite para a reinvenção de estruturas e princípios da dança de salão. Trans, segundo o dicionário Priberam de Língua Portuguesa (2013), significa além de, para além de, ao través, para trás, através. A partir dessa convocação venho articulando exercícios dançados que abordam princípios como o abraço, a improvisação, a condução, entre outros.

O abraço na dança de salão é algo bastante característico, é onde se estabelece o principal ponto de contato entre o par. Dínzal e Dínzal (2011) descrevem o abraço do tango<sup>2</sup> como um processo íntimo e recíproco de acesso ao espaço pessoal. Contudo, ele também demarca os papéis de gênero previamente impostos e instaura como deve ser essa relação. No abraço tradicional da dança os pontos de contato se estabelecem por uma posição assimétrica. Enquanto o condutor abraça com o braço direito e o conduzido com o esquerdo, o outro lado é mantido apenas pelo contato entre as mãos. Durante a dança essa posição permanece fixa, e mesmo que tenha variações de movimento isso não altera os papéis na condução. Assim, acredito que seja necessário experimentar um outro abraço que contemple outros pressupostos para dançar a dois.

A ideia inicial do trans-abraço é reinventar essa possibilidade de dançar, através de um contato que parta de um diálogo equivalente, por isso é sugerido a posição de abraço onde ambos possuem um braço por cima e outro por baixo. Além disso se valoriza a construção coletiva e criativa dos participantes, ao invés de solicitar um modelo pronto para ser reproduzido por eles. Sendo assim, cada dupla terá seu trans-abraço através de uma experiência singular, mesmo que haja indicações de como ir elaborando essa estrutura, ela será de acordo com a composição daqueles corpos. Haverá variações de alturas, toques e encaixes em cada experiência.

Esse exercício já desloca a forma como as pessoas costumam se abraçar para dançar, e a abordagem no discurso de quem propõe, sem distinções de gênero, também promove outros acessos à dança. Destaco que essa vivência pode ser capaz de acessar um corpo coletivo, que se estabelece entre a dupla. Esse entre seria, a meu ver, a possibilidade de dar vazão à ficção que existe ao dançarmos com o outro, especialmente quando esse processo transcende e atravessa os corpos para além do que seria

<sup>2</sup> O abraço é característico nas danças de salão, opto nesse artigo abordar autores que sinalizam esse fenômeno no tango.

de um ou de outro. Erin Manning (2009) aponta que o abraço conecta os dançarinos, e esse tocar desperta os corpos para todos os tipos de percepção. É isso que faz com que ambos estejam alertas para as contínuas recomposições de tempo-espaco desse universo a dois. “Os dançarinos começam a sentir a dança assumir o controle” (MANNING, 2009, p. 47). Sendo assim, essa experiência possibilita aos dançarinos ir além dos seus corpos individualmente e encarnar outros fluxos que surgem desse corpo que coexiste.

Essa criação conjunta que acontece ao dançar é uma das potências da dança de salão. Um dos pontos onde se pode perceber isso acontecendo é durante os intervalos entre um movimento e outro. No exercício pode-se experimentar isso, quando a dupla recomeça a cada pequeno movimento. O intervalo, como traz Manning (2009), acompanha o movimento, mas nunca é passivo. Ele já ativa o próximo movimento que está por vir. “O intervalo é a qualidade metaestável através da qual a relação é sentida. Muitas intensidades em potência habitam ele” (MANNING, 2009, p. 17). Ele se expressa sendo o eixo de deslocamento que conecta a dupla.

Esses intervalos podem ser percebidos também como pequenas pausas, sendo eles que trazem o colorido para a dança, as intenções, a respiração; enfim, as tonalidades afetivas dos movimentos. A pausa é um campo ativo repleto de potências-movimentos, aos quais os corpos devem se sintonizar. Saliento, assim, a importância dos dançarinos de ativarem sua percepção para esse ponto, porque a pausa está sempre aberta para ser preenchida, mas ela nunca é vazia.

Um caminho para se chegar nesse estado é iniciar o processo de investigação a partir da consciência do próprio corpo, estando atento aos mecanismos básicos de deslocamento e de postura, ou seja, à transferência de peso, aos reajustes posturais, à energia que se imprime ao tocar o parceiro. Por isso, no exercício se tem como proposição inicial estar atento às percepções que estão ocorrendo no corpo naquele momento. Assim, há um direcionamento para as percepções individuais para depois partir para a relação com o outro corpo. Esse processo individual é uma primeira etapa do exercício, pois o objetivo principal é que essas fronteiras sejam borradas e já não se saiba quem move e quem é movido.

Destaco a repetição da ação de transferência do peso de um lado para o outro como algo que auxilia na composição desse corpo relacional. Segundo Manning, “O intervalo provoca o movimento, mas não o move realmente. O corpo que move” (2009, p. 25). A repetição vai gerar as reinvenções desse abraço. As pequenas alterações entre as repetições é que criam o evento que transcende a proposta de movimento em si. A repetição nos lembra da relação. Para Manning, dançar sob um ponto de vista relacional não é representar o movimento, mas criar ele continuamente

(2009). Sendo assim, a repetição de uma proposta simples de movimento nos auxilia a se desprender da forma, e faz com que possamos aproveitar mais aquele espaço compartilhado.

Finalizo deixando claro que o exercício de trans-abraço é um processo de experimentação, o qual pode não mobilizar os aspectos que mencionei. Inclusive é possível que se gerem outras percepções. Tudo isso decorre porque estamos lidando com a incerteza da experiência compartilhada. Além disso, conseguir experimentar um trans-abraço exige esforço, sendo um processo de abertura para percepções sutis, algo que não perpassa a lógica dos corpos produtivos dos nossos tempos. Deixar ser tocado pelo outro exige confiança para permear zonas desestabilizadoras, requerendo tempo e prática, e respeitando as alteridades dos processos que perpassam os corpos. Mesmo com essas dificuldades, eu insisto em dançar e convidar os outros a dançarem. Atravessada por esses ímpetos de coragem, sigo no caminho de uma dança de salão como ação estética-política de estar no mundo. Uma busca contínua de me desprender também dos espaços fixados desse corpo que escreve e transita entre bailes, aulas de dança e espaços acadêmicos.

## Referências

BARDET, Marie. *A Filosofia da Dança*: encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

DÍNZEL, Rodolfo; DÍNZEL Glória. *El Tango – Una Danza*: La Improvisación. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. *Teoria Queer* - uma política pós-identitária para educação. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf> Acessado em: 03 set. 2015.

MANNING, Erin. *Relationescapes*: movement, art, philosophy. Massachusetts: The Mit Press, 2009.

\_\_\_\_\_. Wondering the World Directly or How Movement outruns the subject. In: *Body society*. [S. l.] v. 20, n. 3-4, p. 162-188. Disponível em: <<http://bod.sagepub.com/content/20/3-4/162.abstract>>. Acesso em: 27 jan. 2015.

PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

RIED, Bettina. *Fundamentos de dança de salão*. Londrina: Midiograf, 2003.

## Open Space A

Corpo político e minorias // Cuerpo político y minorías  
// Politic body and minorities

### Quero contar-lhe uma história // I want to tell you a story

Andrea Pech

#### Resumo

Este texto é um relato da performance *t*, apresentada no Paço Imperial na exposição coletiva “Flutuantes”. Faz parte da pesquisa “Eu, você, elas, nós”, que elabora narrativas autobiográficas de amor entre mulheres. Em textos e ações, revelo intimidades, respondendo a este tempo de ameaças conservadoras a partir de operações micropolíticas. A ficção que desenvolvo a partir de minha vida desenha possibilidades de identidades lésbicas e ideais de amor, que se dá através de uma escrita performativa. Os textos combatem o apagamento dessas narrativas, sugerindo modos de exercer o amor como força política.

**Palavras-chave:** performance, escrita de si, amor, estudos lésbicos

#### Abstract

This text is a record of the performance *I want to tell you a story*, presented at Paço Imperial at the collective exhibition “Flutuantes”. It is part of the research “I, you, they, us,” that elaborates autobiographical narratives about love between women. Through actions and texts, it reveals intimacies, responding to current conservative threats through micropolitical operations. The fiction developed from my life draws possibilities of lesbian identities and ideals of love through a performative writing. The texts address an erasure of these narratives, suggesting ways to perform love as a political force.

**Keywords:** performance, self writing, love, lesbian studies

**E**m uma tarde nublada e abafada de verão, chego no centro da cidade. Deve chover mais tarde. Adentro um dos prédios mais antigos da região, um palacete que foi palco de vários acontecimentos históricos, que teve muitas funções ao longo dos anos e hoje é um importante centro cultural. No pátio, tantas vezes reformado para seus diferentes usos, pessoas começam a se reunir. Acompanham o evento, prestigiam amigos e lamentam a ausência de bebidas – tradicional ritual social da classe artística. Atravesso o pátio, passando direto por todos. Sem óculos, não distingo os conhecidos dos desconhecidos (nem quero).

Entro no espaço expositivo e dirijo-me a um canto onde a parede de pedra é repleta de Histórias, algumas das quais não nos devem ter contado. Trezentos anos de segredos.

Ocupo uma pequena sala à meia-luz. O escuro impõe teatralidade. Alguns dias antes havia posicionado ali uma cama que criei para mim e agora a observo como se esperasse dela uma resposta. Para que tanta exposição? No lençol que forra o fino colchonete de solteira, algumas frases foram impressas em letras serifadas em itálico, preto sobre branco, texto centralizado. Contemplo pela milésima vez minhas escolhas gráficas. Talvez pareça mais uma poesia que uma lista, mas acho que isso não é um problema. São títulos que evocam personagens.

a mineira aquariana  
 a caçadora de casais  
 a nadadora hipster  
 a popular do colégio  
 a lesbian-chic das artes  
 a bissexual argentina  
 a sapa atleta  
 a pesquisadora safada  
 a compositora emo

a fancha alfa do interior  
 a girina bailarina  
 a doutora em gênero  
 a hétero desconstruidona  
 a insegura no armário  
 a não-binária não-caminhoneira  
 a virginiana punk  
 a infiel do banheiro  
 a bruxa cabeleireira  
 a militante insensível  
 a professora de artes gostosa

Tiro os sapatos. Estou vestindo apenas uma blusa de alcinha e um short curto, as duas peças pretas justas no corpo. Deito de lado, a cabeça na parte direita de um travesseiro comprido. Do lado esquerdo lê-se “Deita comigo”? Uma cortina fina de *voil* branco transparente me separa das obras dos outros colegas. Ligo um gravador e o escondo debaixo do travesseiro. Deitada com essas palavras, aguardo.

Um homem entra na sala, vê meu rosto fantasmagórico através do *voil*. Acompanho seu olhar enquanto se aproxima. Convite a um encontro íntimo. É o primeiro participante do dia, que afasta a cortina pedindo passagem. Ele deita em minha cama, deita comigo. Seu corpo próximo ao meu, nossos braços roçando como por acidente. Explico que estou ali para contar histórias cujos títulos estão impressos na cama, cada um referente a uma mulher.

Peço que escolha uma delas. Ele escolhe: “A doutora em gênero”.

Começo minha história contando que estive por menos tempo com ela do que demorei para esquecê-la. Creio que isso tem mais a ver com o que ela representava do que com ela propriamente. Quando a conheci, tinha acabado de passar por um término de relacionamento muito doloroso. Sabe quando você pensa que nunca mais vai aparecer alguém para você? “Sei”, responde ele, e nós rimos da conhecida melancolia de acreditar que o amor acaba após um término. Conto sobre quando vi sua foto de perfil em um aplicativo de relacionamentos: os óculos de armação transparente davam destaque aos olhos azuis redondos. Cabelo raspado, uns fios brancos. Tinha alguns anos a mais que eu, uma mudança considerável: por acaso ou não, eu só me relacionara com mulheres mais novas até então. “E ela era doutora?”, pergunta o participante. Tinha terminado seu doutorado recentemente. Ele assume que, ao ler o título, achou que ela era médica. Acho que teria dificuldade de me relacionar com alguém de



© Barbara Bergamaschi



© Barbara Bergamaschi

uma área tão distinta da minha. Então comento a tese da doutora sobre estudos de gênero e cultura queer. Ele se mostra curioso e faz algumas perguntas sobre sua pesquisa. Explicando, relembro o momento em que a escutei pela primeira vez e fiquei encantada. Suas roupas – camisas de botão ou camisetas com calça ou bermuda – e seu jeito – do modo que sentava ao modo que gesticulava – refletiam esses temas. Certa vez conversamos sobre minha atração pela masculinidade quando evocada por uma mulher. Na época, estudava para a prova do mestrado e ela me dava várias dicas. Por um lado era atenciosa, mas por outro fazia com que eu me sentisse uma menina. Percebi, pela forma como ela falava comigo como se precisasse me ensinar, que ela se achava melhor do que eu. Ao mesmo tempo, eu não queria largá-la: depois de pensar que não encontraria mais ninguém, uma mulher que eu considerava bonita e inteligente estava interessada em mim. “Claro, o ego vai lá em cima”, comenta o participante. Após um tempo ela se afastou, sem que eu entendesse a razão. Talvez fosse algo pessoal dela ou então foi porque eu parecia uma boba apaixonada. Mas, na realidade, o que eu transparecia era a felicidade de vislumbrar um novo estilo de vida para mim. O participante opina: “foi melhor vocês terem se afastado, parece que essa pessoa tava te tripudiando, né”. Encerra nossa conversa dizendo que gostou da história, me agradece, se levanta e sai do espaço.

Participantes entram um a um no meu ambiente de intimidades. Cada um escolhe a personagem que considera mais atraente pelo título. Pela fala, ativo as memórias do primeiro contato com determinada mulher. Descrevo minhas impressões deste outro corpo em suas particularidades, extensões e modificações. Nessa descrição, busco entender o que atrai entre tipos físicos e personalidades, recordando o instante do despertar de um desejo: meu por ela e dela por mim. Comento sobre identificação: como e quando percebi que se tratava de outra mulher lésbica? Jogo com os estereótipos. Falo sobre a bailarina cujo olhar do palco cruzou com o meu, na plateia. Lembro-me dos sentimentos confusos de adolescentes e comento questionamentos de identidade de gênero de adultas. Revivo momentos de inseguranças, segredos que ficaram escondidos em banheiros femininos e bancos de táxis. Conto histórias que começaram em aulas de artes ou com uma troca de trabalhos. Letras de canções de amor que depois se tornaram sobre mim. Encontros em bares, abandonos na chuva. Disparidades de desejos.

As reações à minha fala são distintas: alguns me olham nos olhos, outros fitam o teto; alguns lançam interjeições de surpresa ou graça, outros permanecem em silêncio. Um rapaz parece se excitar, um desconfia da minha história. Ninguém ultrapassa o limite do aceitável ou me desrespeita, apesar de diversas mulheres me perguntarem se tinha medo de ser assediada ali. Muitos fazem perguntas, querendo saber mais sobre o caso ou

sobre a personalidade das mulheres. Uma participante chega a adivinhar: “é geminiana!”. Não se prendem ao jogo verdade/ficção. Ficam frustrados quando consideram que fui magoada e se emocionam quando acreditam que fui feliz em um relacionamento. Alguns se identificam e então me presenteiam com suas próprias histórias de amor. Compartilhamos dos mesmos dramas: como reunir forças para deixar alguém que lhe faz mal? como amar alguém que está longe? o que fazer diante de uma paixão arrebatadora? Ouvi sobre o namorado que se tornou cabeleireiro, sobre o homem que deixou a mulher semanas após se casar, sobre a jovem que se sentiu ameaçada em uma carona de caminhão. Vários participantes sentem necessidade de comentar o trabalho. A maioria agradece no final.

Uma das mais marcantes é uma mulher de meia idade com cabelos brancos compridos que usa muitos colares e um vestido longo. Informo que ela pode escolher uma das narrativas e tenho a certeza de que ela pedirá a que de fato escolhe: “a bruxa cabeleireira”. Descrevo a primeira vez que a vi, cortando cabelos em um evento de mulheres com shows, exposição, tatuagens, desses que tem um monte de coisas acontecendo junto. Outra menina com quem eu saía na época e me acompanhava naquele dia aponta-a como a sapatão-com-o-projeto-de-corte-de-cabelo-feminista. “Corte de cabelo feminista é ótimo”, brinca a participante. Eu explico brevemente o conceito sobre o corte como um dispositivo de transformação, aceitação e empoderamento para a mulher. Depois, comento a aparência da tal bruxa, um misto de punk com esotérica, usando uma jaqueta preta e cordões de cristais. Ela tem um corte de cabelo assimétrico, com muitos fios brancos. “Sou eu!”, brinca a própria participante. Naquele dia não falei com ela por causa da outra menina que me acompanhava, mas sua imagem me marcou. Posteriormente, a procurei para cortar meus cabelos, aproveitando para sugerir de tomar uma cerveja depois. “Melhor do que beber e depois cortar o cabelo bêbada né”, comenta a participante. Nós rimos, sua risada era alta e gostosa. Conto então sobre o dia do corte: quando cheguei, ela acendeu um incenso, botou uma música para tocar. No cômodo, plantas, pedras e cartazes de riot grrrls (as mesmas bandas que ouvia em minha adolescência). Ela fez uma massagem no meu pescoço, o que talvez tenha me deixado mais tensa que relaxada. A participante me pergunta porquê e falo de minhas inseguranças, do fato dela estar tocando em mim, mesmo ao longo do próprio corte, mexendo em minha cabeça. Eu tentava apartar meu desejo do que deveria ser apenas a prestação de um serviço. Para mim, aquele corte-de-cabelo-ritual que ela criara havia se transformado em um ritual-flerte-erótico. Mas o beijo só veio no bar, durante a cerveja, como tinha de ser. “Esses são seus amores?”, pergunta a participante apontando para o lençol. De certa maneira sim. “E por que você decidiu contar isso para as pessoas?”. Faço uma longa pausa, pensando em como responder, mas devolvo: por que você acha? Sua resposta funciona como uma leitura do meu trabalho. Ela diz:

“quando eu quero contar algo é porque algo ainda me perturba ou me constitui e a gente compartilha, eu acho, para sentir o grau de humanidade do outro. Porque na verdade história de amor todo mundo tem, os nomes são outros, mas todo mundo tem um lençol desse na vida. Então eu acho que quando a gente troca, eu escuto você, eu também me ouço. No meu caso meus amores foram outros, mas todo mundo tem amores frustrados, vividos, felizes ou não, e aí a gente se sente nesse tecido comum, parte desse tecido: nós somos humanos e amamos e temos as nossas histórias e é isso que faz com que a gente seja o que a gente é. Então falar e ouvir é isso. E eu acho incrível, porque no final das contas a gente é igual.” Eu sorrio e falo: é por aí mesmo, e caímos no riso. Ela me pergunta meu nome, me diz o seu. Deseja-me boa sorte no resto da apresentação e me agradece pela confiança. Acrescenta: “porque existe isso de confiança, não só pela história que eu acho que é o que há de mais íntimo, mas em função de você ter escolhido isso aqui (e aponta para o colchão). Porque a gente deita com você, isso é íntimo, muito íntimo, a gente não deita com qualquer pessoa”.

Como ela nota, a cama é um elemento simbólico que reforça o paralelo que há entre as histórias que conto e a ação de deitar junto. Enquanto lembro minha primeira interação com aquelas “personagens”, experimento o primeiro contato com um desconhecido. Ofereço-me ao seu olhar, ao seu julgamento sobre minhas vivências. Também o percebo. Meu próprio modo de falar e minha expressão corporal podem ser alterados dependendo de como o vejo. Cada troca é única. Em nossa breve conversa, por meio de uma intimidade que é compartilhada, podemos nos sentir próximos. Cada participante passa em média dez minutos comigo. Seriam suficientes para se criar uma relação?

São muitos rostos, corpos, histórias. Repito narrativas de formas diferentes dependendo do meu interlocutor. Conforme passa o tempo, as palavras se embaralham. Amores se confundem. Ao término de quatro horas e vinte e cinco participantes, sou abordada por uma colega dizendo que é hora de encerrar, pois a instituição vai fechar. Estou exausta. Uma energia toma todo o meu corpo com uma quantidade enorme de diálogos reverberando. Levanto e bebo água por fim. Ainda tem de haver disposição para conversas no bar.

Desligo o gravador, dispositivo que me permite o registro das falas. Optei por não fotografar a ação, por acreditar que esta deveria ser privada. Na segunda-feira coloco um aparelho com fones de ouvido brancos, onde tocam estas gravações. Assim, os visitantes do museu podem ouvir minhas histórias de amor e as conversas que se deram durante a performance. Meu corpo físico retira-se daquele espaço, mas minha voz, a voz do outro e a cama que designa meus amores permanecem como seus vestígios.

## Open Space B

Corpo, performance e cidade // Cuerpo, performance y ciudad // Body, performance and city

### Corpo/Performance/Cidade: uma investigação da performance Fragmentos de Corpos Urbanos // Body/Performance/City: an investigation of the scenic-performative action Fragmentos de Corpos Urbanos

Ariane Guerra Barros

#### Resumo

Este paper busca entender as relações entre o ator e o performer, utilizando como referência o processo da performance *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), da Cia. Última Hora (MS). Como provocações para a criação de uma dança urbana mesclada ao teatro, e portanto, performativa, parto da premissa que o corpo do ator/performer tem efeito no ambiente (cidade) e o mesmo reverbera neste corpo: como isto se dá, numa retroalimentação que possa ser transformada em performance? Como a cidade influencia e condiciona os corpos que nela habitam e como transformar hábitos corporais em dança?

**Palavras-chave:** corpo, performance, cidade

#### Abstract

This paper seeks to understand the relationship between the actor and the performer, using as a reference the process of the scenic-performative action *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), from Cia. Última Hora (MS). As provocations for the creation of an urban dance merged into the theater, and therefore, performative, I start from the premise that the actor/performer's body has effect in the environment (city) and reverberates in the body: as this occurs, in a feedback that can be transformed into performance? How does the city influence and condition the bodies that inhabit it and how to transform body habits into dance?

**Keywords:** body, performance, city

O ator contemporâneo encontra-se em um imbricamento que traz fortes conexões com a performance. Mudanças em sua forma de atuação são notadas, e as influências performáticas também: enfoque dado ao corporal, não hierarquização de elementos de cena, não linearidade de uma narrativa ou fábula, saída da caixa cênica, apresentação no lugar de representação. Baseada nessa transformação, entendo que o ator está num *entre*, entre ator e performer, pendendo um pouco para cada modalidade.

Defendo a ideia de ator/performer, e não apenas ator ou performer. Ator/performer, com barra, pois compreendo que o ator dito tradicional encontra-se, na contemporaneidade, num entrecruzamento com o performer, oriundo da década de 1960, artistas provindos de diferentes campos artísticos, híbridos em seus fazeres e práticas. Ator dito tradicional, servo de um texto, comandado por uma direção, habitante da caixa cênica por ofício e prazer que confronta-se com o performer – transgressor, pós-dramático, sem textos ou personagens, que foge do edifício teatral e do palco – , transmuta-se em algo novo, o ator/performer. Figura que desliza ora para o lado tradicional do teatro, ora para a explosão e implosão desse teatro, direcionando-se para a performance.

Esse ator/performer não se contenta mais com o edifício teatral como palco, e procura em outros lugares fontes de criação e estímulo ao seu fazer. Neste paper, dou enfoque ao ambiente – neste caso, o espaço urbano, a cidade. Rua como alicerce de pesquisa e subsídio para a performance. Tendo como premissa o conceito de *affordances*, do psicólogo norte-americano James Gibson, que indica uma estreita relação entre o ato perceptivo e as possibilidades de ação que o meio oferece, procuro entender como o ambiente – no caso a rua – pode estimular essas possibilidades de expressão em ações, através do corpo do ator/performer. De acordo com Damásio:

O organismo *atua* constantemente sobre o meio ambiente (no princípio foram as ações), de modo a poder propiciar as interações necessárias à sobrevivência. Mas, para evitar o pe-

rigo e procurar de forma eficiente alimento, sexo e abrigo, é necessário *sentir* o meio ambiente (cheirar, saborear, tocar, ouvir, ver) para que se possam formular respostas adequadas ao que foi sentido. A percepção é tanto atuar sobre o meio ambiente como dele receber sinais (1996, p. 256).

Complementando as ideias de Gibson, essa troca com o ambiente se faz necessária para o entendimento de si e do mundo. Nossa própria sobrevivência está atrelada a esta relação que temos com o ambiente em que vivemos. Alva Nöe, professor de Filosofia da Universidade da Califórnia, também contribui com sua teoria da percepção com foco na visão e no que nós vemos, entendendo a percepção como um *ato de sentir*. Sentir e fazer sentido parecem ter mais ligação com a ação que com as propriedades das coisas em si. Segundo o estudioso, “[...] *seeing is a pattern of integrated sensorimotor activity*”<sup>1</sup> (2002, p. 70). Sendo assim, como essa percepção, esse ver, que já é um ato em si, transforma-se efetivamente, em ação, mais especificamente, numa performance? Milton Santos, geógrafo brasileiro, agrega outra característica ao espaço que nos rodeia: que o mesmo consegue unir temporalidades, passado e presente em um único lugar:

O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente *tempo* presente como formas que abrigam essa essência, dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso, o momento passado está morto como tempo, não porém como espaço; o momento passado já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social (2012, p. 14)

Assim, o espaço carrega em si o passado e o presente, preso nas formas-objetos deixados e que permanecem nele. As raízes do passado encontram-se no presente, carregadas de relações.

Entendendo, portanto, o ambiente e ator/performer em constante relação, na performance *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), busquei pontos de fuga para uma nova criação artística, que ultrapassasse o palco e fosse para a rua. Incorporada à Cia. Última Hora<sup>2</sup>, adentramos um universo novo, experimentamos novas descobertas, tentativas e erros, debates, discussões, entendimentos. Ultrapassamos nossa própria forma de fazer teatro e tentamos criar algo mais próximo da performance. As saídas a

<sup>1</sup> “[...] ver é um padrão de integração de atividade sensorio-motora” (Tradução nossa).

<sup>2</sup> A Cia. Última Hora tem sede na cidade de Dourados/MS e nasceu nos corredores da faculdade de Artes Cênicas/UFGD. Os integrantes são professores, alunos e egressos do curso, um coletivo que se reuniu para fazer teatro, performance, dança e aquilo que estivéssemos dispostos a realizar dentro um grupo.

campo começaram a ser realizadas, no ano de 2015, na cidade de Dourados/MS, como forma de entender esse espaço urbano em que estávamos inseridos, e de que forma refletiríamos estes lugares na performance. Visitas a supermercados, praças, shoppings, restaurantes foram executadas, ainda sem nenhuma atividade que não fosse a observação do espaço e as pessoas que os frequentavam, pois, como Nöe afirma: apenas o ato de ver já é um ação em si.

Percebemos, no entanto, que mais que observar as pessoas que circulavam pelos locais que estávamos, fazíamos uma observação da sociedade. O olhar era ampliado do indivíduo para sua relação com seu ambiente, sua forma de agir em público, sua maneira de se vestir e seus modos, como este indivíduo se comporta em comunidade, em sociedade. Analisamos não apenas os indivíduos, mas os lugares, costumes, ações. Colocamos a sociedade em uma lupa, aumentando consideravelmente sua estrutura e tessitura. E ao esgarçarmos o indivíduo em sociedade, voltamos, inevitavelmente, ao indivíduo.

Zygmunt Bauman, filósofo polonês, afirma em diversos livros que estamos em uma sociedade individualizada. Segundo o pensador, a totalidade de uma comunidade deu lugar à individualidade, que acaba por tornar-se a identidade do homem, não mais a comunidade que o mesmo pertencia. Enquanto antes os problemas e questões de uma sociedade eram pautados em uma comunidade de indivíduos, na atualidade, as questões são ajustadas ao microcosmo do “eu”: “Chegou o tempo de anunciar, [...] o fim da definição do ser humano como um ser social, definido por seu lugar na sociedade, que determina seus comportamento e ações” (BAUMAN, 2001, p. 29). Quem define as ações e comportamentos agora é o próprio indivíduo. A construção da nova comunidade – a que vivemos – não está em problemas globais, mas individuais, e tendem a ser elas mesmas tão frágeis e transitórias quanto esses problemas, de modo que a esfera do público vira privada e vice-versa. Como consequência, o privado coloniza o espaço público e temos que

O espaço público é onde se faz a confissão dos segredos e intimidades privadas. Os indivíduos retornam de suas excursões diárias do espaço ‘público’ reforçados em sua individualidade de *jure* e tranquilizados de que o modo solitário como levam a vida é o mesmo de todos os outros ‘indivíduos como eles’, enquanto – também como eles – dão seus próprios tropeços e sofrem suas (talvez transitórias) derrotas no processo (BAUMAN, 2001, p. 49-50).

Tendo o espaço público como palco de intimidades privadas, notamos a inversão entre público e privado, em que a solidão transforma o pessoal em espetáculo, mostrado a quem estiver disponível para assistir. Os fra-

cassos e as vitórias são mostrados como tentativa de abertura ao outro, e o pensamento de que todos (enquanto comunidade), estão passando pelas mesmas situações que o indivíduo asseguram uma suposta “tranquilidade” e satisfação, pois “[...] o modo como as pessoas individuais definem individualmente seus problemas individuais e os enfrentam com habilidades e recursos individuais é a única ‘questão pública’ remanescente e o único objeto de ‘interesse público’” (Idem, p. 85).

Captando fragmentos de vida cotidiana, pudemos transformar momentos em que a sociedade/indivíduo lutava na busca vã de uma suposta autoafirmação em instantes teatralizados desta mesma vida. Como um espelho que reflete a velocidade dos carros e se esvai na própria fumaça de seus escapamentos, revelamos recortes e cacos de uma sociedade fragmentada. Esta situação reverbera e se encontra no indivíduo e na sociedade, em que o que foi separado não pode mais ser colado, o que foi estilhaçado assim permanecerá, pertencendo ao todo e deslocado dele. A autoafirmação do ser humano estava em sua adaptação a seus próprios nichos e comunidade, comportando-se igual aos demais. A modernidade líquida tornou a autoafirmação e a identidade humanas em dança das cadeiras, onde nunca conseguimos nos sentar plenamente pela alta movimentação das mesmas. O destino final, ou linha de chegada, não existe mais, move-se na mesma medida em que tentamos alcançá-lo, pois “Ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos de ficar parado” (BAUMAN, 2001, p. 37).

“O espaço público se torna lugar central de não encontros, encorajando a ação, e não a interação [...]” (Idem, p. 115). Como um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, fechado em si mesmo, um não-lugar, os shoppings, por exemplo, dão o equilíbrio quase exato entre liberdade e segurança, fazendo o indivíduo sentir-se numa “comunidade” (todos que estão no shopping vão com mais ou menos o mesmo propósito, seduzidos pelas mesmas atrações, guiados pelos mesmos motivos). São lugares de passagem, em que não precisamos “socializar”. Segundo Bauman, a respeito dos não lugares,

[...] todos devem sentir-se como se estivessem em casa, mas ninguém deve se comportar como se verdadeiramente em casa. Um não-lugar ‘é o espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e história: exemplos incluem aeroportos, autoestradas, anônimos quartos de hotel, transporte público... jamais na história do mundo os não lugares ocuparam tanto espaço (2001, p. 120).

O espaço público tornou-se um não-lugar por excelência, em que todos estão “em casa”, livres para demonstrar suas questões pessoais, porém sem publicizá-las a ponto de tornarem-nas profundas. A escolha por não

lugares como pontos de observação permitiu à Cia. Última Hora penetrar em camadas superficiais de uma sociedade e encontrar fissuras nessa superfície, por onde, em determinados momentos, é possível ver o que está abaixo, relances de vidas passageiras, situações fugidias no cotidiano apressado.

A característica principal do não-lugar é a falta de civilidade, sendo lugar de passagem gera espaços vazios, em que pessoas e coisas tornam-se invisíveis. Os espaços vazios são espaços não vistos, lugares que “sobram”, que ficam “à margem”, locais que a sociedade não quer ver. “Os espaços vazios são antes de mais nada vazios de *significado*” (Idem, p. 120). “O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos” (Idem, p. 122). Dispensar a interação e o diálogo entre humanos é o que torna esses lugares em não-lugares.

A observação destes espaços públicos e da sociedade/indivíduos que por ali passa(m), dentro de uma cidade como Dourados/MS, por exemplo, nos abriu possibilidades para visualizar as lacunas e os vazios (de sentido, pessoas, arquitetura) e para escutar os silêncios invisíveis, tornando plausíveis a investigação destes espaços e a criação de uma performance que toma o sentido oposto daquilo que é aceitável ali: a cegueira proposital, o desvio do olhar e o fechamento dos ouvidos para algo mais agradável ou aprazível; a busca pela invisibilidade, a surdez e a mudez; escolhemos a deficiência sensorial para evitar sentir e ser sentido, ser significado; perdemos a capacidade de empatia e alteridade. “Ninguém mais sabe falar com ninguém” (BAUMAN, 2001, p.124). Temos um esvaziamento do diálogo e sua decadência, substituindo o “engajamento e mútuo comprometimento pelas técnicas do desvio e da evasão” (Idem, p. 127). Fazemos esforços para manter à distância o ‘outro’, o diferente, o estranho e o estrangeiro. A decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo não são a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos laços sociais.

*Fragmentos de Corpos Urbanos* buscava instigar o resgate dos sentidos, tentava suscitar no público o seu próprio privado, e propôs-se a fazê-lo escutar e ver, dar e fazer sentido de alguma forma àquilo que está anestesiado, esquecido e descartado da própria sociedade. Tentar tornar visível, o invisível. Sem tratar de classes sociais específicas, etnias ou mesmo situações peculiares, foram criadas metáforas em forma de programas de rádio que pudessem atravessar as pessoas que se dispusessem a entendê-las, ou mesmo apreciá-las por algum momento. No formato de performance, com trinta e seis minutos de apresentação, realizamos a compilação de programas e práticas performativas e teatrais, dança, música,

fragmentos de corpos, movimentos, situações, entendimentos e inquietações. Construída *in situ*, na e pela cidade de Dourados/MS, pretendia-se supostamente, e em certo nível, ser universal, captando um fragmento individual e remetendo-o à totalidade da sociedade. Temas como machismo, racismo, homossexualismo e violência contra a mulher foram vistos e refletidos na forma de dança.

Trabalhar com tópicos que são da sociedade, e conseqüentemente do indivíduo, remonta a questões próprias de como entendemos e opinamos a respeito de cada questão. Ser o espelho, o reflexo e própria imagem a ser refletida traz uma relação intrínseca entre observador e observado, pois ao mesmo tempo que observamos, somos observados, no sentido de que observamos a nós mesmos nos outros. Refletir uma sociedade/indivíduo e pertencer a essa mesma sociedade ocasiona uma análise não apenas do outro, mas de si mesmo, e a teatralização de si enquanto performance. Segundo Bonfitto,

[...] a teatralidade não pertence a sujeitos ou objetos, mas é o resultado de dinâmicas perceptivas que envolvem um observador e um observado, cuja relação pode ter início ou pelo ator que age intencionalmente nesse sentido ou pelo observador que transforma o outro que passa assim a ser espetacularizado, ocupando um espaço diferente do cotidiano [...] Para Féral, a emergência da teatralidade envolve um deslocamento perceptivo que produz um ato de representação e construção de uma ficção. (2013, p.170)

Desta forma, ao entender a cidade, o espaço urbano, como reflexo e criação de nós mesmos, e apoiados em Gibson, Nöe e Santos, que entendem agente e ambiente correlacionados para criar a sociedade e o mundo em que vivemos, sendo o ato perceptivo uma ação situada do ambiente para o agente (e vice-versa), esse ambiente nos gerou possibilidades de ação que puderam ser transformadas em performance. Importante destacar que essas possibilidades se deram no corpo. O ator/performer precisa estar relacionado ao espaço urbano, ao corpo, e estar atento a essas relações, pois só assim poderá construir sua arte, sua performance, seu teatro. Sendo a cidade também um reflexo do tempo passado e do presente, o ator/performer pode e deve utilizar-se dele como base para criação, enriquecendo a si mesmo e seu fazer. O próprio ator/performer não se encontra apartado de seu ambiente, é fruto dele, e nele fabrica suas (a) apresentações.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva: Fapesq, 2013.

DAMÁSIO, António Rosa. *O erro de Descartes*: emoção, razão e cérebro humano. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NÖE, Alva. On what we see. *Pacific Philosophical Quarterly*. University of Southern California and Blackwell Publishers Ltd., Oxford, UK and USA, 2002.

SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

## Open Space C

Composições e metodologias em processo //

Composiciones y metodologías en proceso //

Composition and methodologies of artistic process

### **Sambando em estado de ritmo – pisar, pulsar, vibrar //** **Dancing samba in a state of rhythm – stepping, pulsing, vibrating**

*Christiane Lopes da Cunha*

#### **Resumo**

O estudo busca trabalhar a noção de um ‘corpomente’ em ‘estado de ritmo’, elaborado na zona de contato entre o samba e cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras. Discorremos sobre a hipótese de que uma sensibilidade animista perpetuada em manifestações culturais africanas e afro-americanas atua no ‘corpomente’ que se entrega ao ritmo sonoro e motriz, disparando um estado sensível onde o ritmo opera em uma dimensão liminal como agente criador e aglutinador entre esse ‘corpomente’ e o mundo. A pesquisa visa tomar a zona de contato entre o samba e cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras como espaço possível para processos de descolonização de nossos sentidos.

**Palavras-chave:** ritmo, animismo, samba

#### **Abstract**

The study seeks to discuss the notion of a ‘bodymind’ in ‘state of rhythm’, a ‘bodymind’ of conversations in transit, conceived in the contact zone between the samba and African and Afro-Amerindian Brazilian animist cosmologies. We discuss here, the hypothesis that an animistic sensibility, perpetuated by African and Afro-American cultural manifestations, acts on the ‘bodymind’ that gives itself to the sonorous and motor rhythm, triggering a sensitive state, where the rhythm operates in a liminal dimension as creator and agglutinating agent between this ‘bodymind’ and the world. The research approaches the contact zone between samba and African and Afro-Amerindian Brazilian animist cosmologies, as a possible space for processes of decolonization of our senses.

**Keywords:** rhythm, animism, samba

**D**iscutimos aqui a noção de um ‘corpomente’ em ‘estado de ritmo’, de conversas em trânsito, elaborado na zona de contato entre o samba e cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras. Discorremos sobre a hipótese de que uma sensibilidade animista, perpetuada em manifestações culturais africanas e afro-americanas, atua no ‘corpomente’ que se entrega ao ritmo sonoro e motriz, disparando um estado sensível onde o ritmo opera em uma dimensão liminal como agente criador e aglutinador entre esse ‘corpomente’ e o mundo.

O animismo, cosmovisão não antropocêntrica presente na África, América indígena e em inúmeras culturas, se fundamenta na experiência palpável da troca de intersubjetividades entre humanos, não humanos e a natureza, onde na interação do mundo visível com o mundo invisível inexiste uma relação de dicotomia, mas sim de entrelaçamento entre ambos. Nesta outra sensibilidade sobre o real, em seu “caráter social das relações entre séries humanas e não humanas” (CASTRO, 1996, p.121), abrem-se distintas possibilidades interativas e comunicativas. Nas sociedades seculares uma sensibilidade animista perpassa manifestações culturais oriundas destas culturas. As culturas afro-americanas não se resumem à uma mera manutenção ou reinvenção de práticas ancestrais movidas pelo desejo de resgate de uma improvável identidade africana, uma “subjetividade transindividual, animista, polissêmica” é continuamente alimentada e disseminada tanto nos ritos religiosos como o candomblé quanto em manifestações culturais como a capoeira (MELITOPOULOS; LAZZARATO, 2011). Para o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, as culturas ancestrais africanas possuem uma sabedoria civilizacional e polirrítmica que consiste em gratificar a repetição como produção contínua de diferença<sup>1</sup>. Através de sua natureza repetitiva, ritmos se assumem como intensidades e exercem um poder de atração e contágio. O ritmo é assim entendido e vivido como força vital onde dança e música são inseparáveis produtores de um espaço sensível – que um cria para si e para os outros, humanos e não humanos. O que chamamos aqui de ‘estado de ritmo’ seria um estado

<sup>1</sup> ENCONTROS: Sincopação do Mundo. Programa 2, 34 min. (1:05:33 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXoxbCT01DU>. Acessado em: junho de 2016.

liminal que reverbera a vivência das forças geradas no encontro vibracional de padrões sonoros e motrizes. Esta noção compete ao ‘corpomente’ em sua submissão ao ritmo em um espaço profano – mas potencialmente oscilante com o sagrado – característico das danças tradicionais, sociais ou urbanas, procedentes de manifestações rituais africanas ou afro-americanas (SIMAS, 2016). Neste espaço fora de uma circunstância normativa do rito, transita-se entre o ordinário e o extraordinário e mesmo que neste âmbito não ocorra um abandono total caracterizado pela perda de consciência associada ao transe, um outro estado liminal se configura no “tênuo limite entre estar ou não no transe”. O filósofo Achille Mbembe, diz a respeito da dança urbana congolês: “O corpo é fluxo absoluto e a música é investida com o poder de entrar, penetrando no núcleo. A música produz efeitos psíquicos, somáticos e emocionais nos órgãos e membros”. Seu relato indica que haveria uma multiplicidade de sentidos vivenciada pelo dançarino, uma intensidade tal, que: “...quebra ossos (...) fazendo com que mulheres e homens se comportem como cobras”. Mudanças no âmago das sensações transmutam assim a imagem do “eu” e por conseguinte o corpo torna-se: “um local de transgressão, o lugar de uma confusão – entre o transcendental e o empírico, o material e o psíquico. Além de existir como fluxo, o corpo também é um campo de força de contrastes.” (MBEMBE, 2005, p. 02, tradução nossa). Em um estado entre estados onde o transe não acontece, mas se encontra latente – o dançarino exerce uma intuição ou sabedoria polirrítmica que lhe permite dançar em uma fronteira suscetível à barraventos – à estonteamentos – mas sem cruzar o limite que o levaria ao transe. Mas o que constituiria e animaria este estado entre estados que sugerimos como um ‘estado de ritmo’, em uma expressão cultural como o samba?

## Pisar

“Não bata na mamãe ou ela bate de volta” - gritava jocosamente o coreógrafo venezuelano David Zambrano ao se referir como os dançarinos tratavam o solo durante suas aulas. “Fale com mama!”, eu vi muitas vezes o coreógrafo togolês Anani Sanouvi pedir a dançarinos calçados com grossas meias em um frio estúdio no auge do inverno holandês. Na verdade, sendo pragmáticos, na rotina das sociedades seculares modernas, com os pés devidamente protegidos por meias e calçados, pisando sobre o asfalto ou em pisos sintéticos que hoje revestem grande parte das construções urbanas, é difícil imaginar e relacionar-se com o chão como algo tão próximo e essencial como uma mãe ou mesmo apenas como algo vivo. Todavia, se pisamos descalços na terra, no solo da mata – e nos atentamos à sua temperatura, à sua textura e ao movimento de seu misto de partículas minerais, pedras, fungos, galhos, insetos, plantas, entre uma infinidade de matérias em processo de decomposição – podemos sentir literalmente na pele o quanto há de vida sob nossos pés.

Nos anos 90, Thomas Gold, um dos cientistas pioneiros das ciências da terra, estipulou que a biomassa subterrânea – a soma da matéria viva existente sob a terra – se iguala ou excede à toda a massa viva da biosfera superficial (GOLD, 1992). Para Gold, a ciência e a cultura ocidental em seu “chauvinismo da superfície, a crença de que a vida é apenas um fenômeno da superfície – permaneceu cega durante décadas à atividade biológica que ocorre no universo subterrâneo” (GOLD, 1999, p. 81, tradução nossa). Dentro desta compreensão, se consideramos que padrões rítmicos regem os movimentos da natureza em planos micro e macro-cósmicos, reconhecemos então o subsolo como parte integrante de um universo rítmico em constante movimento. Talvez, mesmo sem adentrar complexos conhecimentos científicos, mas apenas libertos de preconceitos que ofuscam nossa percepção como propõe Gold, podemos intuir e imaginar, a partir da vivência direta de nossos pés sobre o solo, que sob a maleabilidade da areia ou a dureza de uma rocha, coexistem camadas e camadas de matéria pulsante, viva – o chão como um sistema rítmico, gerador e condutor de energia – em perpétuo movimento.

Esta intuição/sensação de que a terra é viva, é fundamental para alcançarmos uma compreensão ampliada de uma atitude animista em respeito ao solo e ao subsolo. O antropólogo Eduardo Viveiro de Castro (2016) coloca: “O indígena olha para baixo, para a terra que é imanente; ele tira sua força do chão.” Castro aponta para uma afinidade com a terra para além de uma relação funcional onde seu valor seria proveniente de seu papel enquanto provedora de alimento. Nas culturas animistas ancestrais, a força que um retira do chão denota mais do que o alimento necessário à vida que brota da terra, pois provém de uma consciência onde a terra não pertence ao ser mas sim o ser à ela. Assim, tal força compreende uma percepção, uma vivência e uma interação direta com um universo oculto de dinâmicas e ritmos subterrâneos no qual o homem se reconhece como parte e participante, mesmo que desconheça seus mistérios (HAMPÂTÉ BÂ, 1981). Neste sentido, o coreógrafo beninense Koffi Koko coloca a respeito da dança: “O corpo se nutre da energia que recebe através dos pés (...). O homem está inserido entre o céu e a terra. Ele conduz a circulação de energia através de seu corpo” (KOKO, apud SIEVEKING, 2006, p. 156, tradução nossa). A dança em uma intenção de conexão energética com a terra, subsidiada por uma consciência da existência de um universo subterrâneo desconhecido, estabelece com ele um fluxo em flechas verticais de duplo sentido – seja diretamente sobre a terra, a pedra, a areia ou hoje sobre o asfalto. Neste território de intensidades inscrito fora e dentro do ‘corpomente’ em trânsito, o dançarino aspira que a terra, através de suas forças, reverberações e ritmos que agora o atravessam e o contaminam, ‘fale de volta’.

Se olharmos para o samba através de uma visão descolonial, animista, vemos uma dança que não possui fins coreográficos pois em sua gênese

não se ocuparia de uma escrita, mas de uma fala. Sob a perspectiva do Candomblé, afirma Mãe Zulmira de Nanã: “A dança é uma conversa com o orixá”<sup>2</sup>. Nesta afirmação, feita em uma entrevista onde ela falava sobre as artes no contexto de sua tradição espiritual, Mãe Zulmira não coloca que a dança ‘no Candomblé’ é uma conversa com o orixá, mas a dança em geral. Segundo ela as entidades se aproximam da energia da criação manifestada nas artes, mas com preferência pela dança e a música. No samba que ‘fala’ na zona de contato com uma cosmovisão animista, ‘pisar’ vem a ser um elemento primordial pois é a maneira de pisar que primeiramente propulsiona este dançar/falar.

### **Pulsar, vibrar**

Na batucada, o pulso da marcação, o compasso, assegura um território de liberdade criativa. Circunscrito em uma contínua oscilação entre abandono e controle, o dançarino durante o ‘estado de ritmo’ – apesar da proximidade – não chega a passar ao transe, mas permanece em uma fronteira suscetível à barraventos, à estonteamentos. Talvez uma pista sobre o que permita – neste contexto – a transcendência do eu cotidiano, uma liquefação da identidade sem uma total perda de consciência, encontre-se nas palavras do dançarino e precursor do jazz James Berry: “O movimento rítmico na batida (*beat*) da música tem algo... Você se sente livre para fazer o que quiser e não pode se perder, porque você sempre pode entrar, você pode dançar com abandono, mas ainda assim você está encerrado dentro da batida. Esse é o coração da dança.” (BERRY, apud MALONE, 1998, p.36. tradução nossa). É em torno dele, do pulso de referência, que se desenvolvem processos de deslocamentos sutis em acentuações, antecipações e retardos nas camadas rítmicas que integram a polirritmia, onde a repetição da batida, células ou padrões se caracteriza como produção contínua de diferença.

Da mesma forma a potência do pulso enquanto elemento estável e libertador para quem dança é diretamente proporcional à complexidade dos movimentos rítmicos construídos a partir dele e com os quais ele se relaciona, fazendo com que seja sentido diferentemente, a cada momento. A ação do pulso dentro desta trama de deslocamentos acontece então não como o comando da marcha mas como uma bússola que permite ao dançarino navegar na fluidez do ritmo como um todo. Desta forma o pulso opera como uma via em contínua interação com a trama de variações que se instala no trânsito disparado pela dança e pela música na formação de um espaço sensível. Um outro testemunho, dado pelo antigo passista da Mangueira Gargalhada, que ilustra igualmente a importância do pulso

<sup>2</sup> Relato colhido de uma série de 13 entrevistas concedidas durante pesquisa de campo para Universidade Autônoma de Barcelona, na qual colaborei na produção e edição de vídeos. Projeto do coreógrafo Sérgio José de Oliveira, professor da UFPB, Universidade Federal da Paraíba e do ator Andreu R. Rocca, diretor do Instituto de Teatro de Barcelona. Salvador, Bahia, 2006.

no tecido polirrítmico para o ‘corpomente’ em trânsito, sugere também a liberação de um desejo criativo manifestado simultaneamente à diluição de sua identidade:

Quando a bateria toca aquele ritmo redondo, gostoso... pela minha cabeça passa muita coisa... eu tenho vontade de criar uma série de coisas envolvido naquela batucada, naquela marcação. Eu fico... Eu acho que eu fico fora de mim.<sup>3</sup>

Enquanto Berry fala de abandono e liberdade, Gargalhada fala de criatividade e sair de si. Neste contexto entendo liberdade e criatividade, abandonar-se ou sair de si, como interdependentes e análogas.

Porém não é apenas na marcação que o pulso corrobora: a batida pode ser uma codificação do pulso e de seu uso, mas o seu papel é ainda mais vital e abrangente. As vibrações são geradas por pulsos. Quando pisamos emitimos um pulso à terra. E a cada pisada recebemos em retorno vibrações geradas pelos pulsos que emitimos em nossa interação com o solo. No samba, o ‘corpomente’ que dança é indissociável do chão no qual se encontra, absorvendo no movimento também suas características tais como densidade, temperatura, elasticidade ou capacidade de resposta e relevo. Uma vez incorporada e encarnada no dançarino, sua interação singular entre vibrar, pulsar e a natureza do solo pode passar a ocorrer e se articular sem a necessidade de tirar os pés do chão, mas apenas por pulsos providos pelos pés que, mesmo colados ao chão, conseguem manter a dinâmica do pisar empurrando alternativamente o solo e sendo empurrado por ele. Pulsando em conjunção com o chão e capturando suas reverberações, o sambador ou sambadora as propaga pelo resto do corpo, alimentando sua motricidade. Quebrando, requebrando, gerando novas reverberações e alternando este fluxo entre pés, pernas, joelhos, quadris, torso, ombros, cabeça, braços e mãos, gera-se um circuito corporal através do qual a energia transita, transmuta, é retornada ao chão e irradiada ao espaço. Vibramos porque pulsamos. E pulsamos com o chão onde pisamos. Neste processo, a intenção e criatividade do sambador ou sambadora, ao variar os padrões de suas pisadas assim como de cada parte do corpo acima mencionada, é responsável pelo fluxo motriz e energético no corpo e no espaço.

Este fluxo energético perpendicular que a dança deflagra e instala em sua interação com o solo vibra diversas camadas de distintas naturezas dentro e fora do ‘corpomente’. Hampâté Bâ relata que, sob a perspectiva das culturas animistas africanas, uma ligação vibratória – de “vaivém” – entre ritmo e movimento geraria vida e ação (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 172). Seguindo esta noção, Hampâté Bâ coloca a vibração no cerne da fala eluci-

<sup>3</sup> SAMBA. Direção Theresa Jessouroun,. “Samba”. Kino Filmes. 00:34 min (54:42 min). 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imosNHToWvw>. Acessado em: maio 2016

dando uma noção primordial das tradições animistas sobre sua forma de comunicabilidade com o mundo. Hampâté Bâ afirma: “Sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma.” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982 p. 172). Este sentido ampliado e ancestral atribuído à fala como manifestação identitária de forças vibracionais encontra ecos recentes nos ditos dos mestres populares que proferem que: quem sabe sambar tem que dizer no pé. Nas palavras de Jair do Cavaquinho: “É preciso saber dizer no pé!” (LIGIÉRO, 2011, p. 10). Na Bahia e na realidade das rodas de partido alto e das festas populares do Rio de Janeiro onde cresci, conheci o samba como manifestação formada por expressões individuais-coletivas, estruturas fluidas porém precisas, codificadas mas ao mesmo tempo abertas para singularidades do indivíduo, para o improviso, o espontâneo, passíveis de serem aplicadas e combinadas em uma infinidade de maneiras, passíveis de serem articuladas espontaneamente a partir de certos códigos e atitudes<sup>4</sup>. Falar no pé é criar padrões de movimento inéditos dentro do compasso da batucada.

Falar do samba a partir de sua zona de contato com as cosmologias animistas é falar de ritmo enquanto pulsação e vibração, força vital. Logo, é falar também do ritmo enquanto um elemento de abrangência biológica, espiritual, político e social, ou seja, enquanto potência do indivíduo e elo de ligação entre indivíduos e coletivos, humanos e não humanos. Não por acaso, a gênese do samba foi marcada por ramificações históricas características da repressão colonial das culturas que nutrem o ritmo como algo elementar à existência. Optamos, via o estudo de um ‘estado de ritmo’, acessar as questões políticas que envolvem a zona de contato entre o samba e as cosmologias animistas africanas e afro-ameríndias brasileiras – buscando através destes campos de saberes, uma abordagem de sua vivência sensorial, capaz de indicar caminhos para uma descolonização não só do pensamento, mas também dos sentidos. Em seu entrelaçamento com o animismo, o corpomente do samba, da síncopa, da fluidez, do requebrado, das vibrações e das pulsões é um corpomente que se abre à conversas com instâncias invisíveis onde uma natureza sincopante resiste e se expressa na contramão dos padrões sociais de controle da civilização colonial e da perspectiva antropocêntrica hegemônica.

## Referências

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio*. Mana [online], vol.2, n.2, p.115-144. ISSN 0104-

<sup>4</sup> Citando Welsh-Asante: “Isso não significa que, estruturalmente, não se pode falar de movimentos ou de passos, mas sim que tal discussão é normalmente o limite do componente discursivo em relação à dança africana. Uma vez que qualquer discurso sobre o tipo de dança ou a atitude da dança começa, é necessário descartar as antigas definições de dança.” (WELSH-ASANTE, Kariam, 2002, p. 07 - 08, tradução nossa)

9313, 1996. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1421>>. Acesso em: dez. 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Os involuntários da pátria*. Aula pública durante o ato Abril Indígena. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://provocadisparates.blogspot.com.br/2016/04/os-involuntarios-da-patria-eduardo.html>>. Acesso em: out. 2016.

CUNHA, Christiane Lopes da. “*Estado de Ritmo- Entrelaçamentos entre Arte e Animismo*”. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes. PPGCA, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

GOLD, Thomas, *The deep, hot biosphere*. Proc Natl Acad Sci. Vol. 89, p. 6045-6049, julho, 1992. Disponível em: <<http://www.pnas.org/content/pnas/89/13/6045.full.pdf>>. Acesso em: dez. 2017.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *A noção de pessoa na África negra* – In: DIETERLEN, Germaine Paris: CNRS, 1981, p. 181 - 192. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html> Acessado em Julho, 2017.

\_\_\_\_\_. “*A tradição viva*”. In.: KI-ZERBO, Joseph. História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática, 1982, p. 181-218.

JESSOUROUN, Theresa. *Samba*. Documentário. Kino Filmes. 2001. SAMBA. Direção Theresa Jessouroun,. “Samba”. Kino Filmes. 00:34 min (54:42 min). 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i-mosNHToWvw>>. Acesso em: mai. 2016.

LIGIÉRO, Zeca. *Batucar-Cantar-Dançar* - desenho das performances africanas no Brasil. Revista de Estudos de Literatura, Minas Gerais, Vol. 21, No. 1, p 133 - 146, 2011.

MALONE Jacqui. Steppin’ on the Blues - *The Visible Rhythms of African American Dance*. Illinois: University of Illinois Press, 1998.

MBEMBE, Achille. *Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds*. Politique africaine, Editions Karthala, Paris, Volume 4, N° 100, pp. 69 - 91. 2005. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2005-4-page-69.htm>. Acessado em outubro de 2017.

MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. *O animismo maquínico*. Lugar Comum, São Paulo, N° 33 - 34, p. 157 - 167, janeiro, 2011.

MONTEIRO, Pedro Meira; WISNIK, José Miguel; NOBREGA, Antônio. “*Por que ela, agora, aqui?*” Colóquio Sincopação do Mundo – Dinâmicas da

Música e da Cultura, USP. Programa encontros, Univesp TV, 2016 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUtCDV5A5h4> . Acessado em: agosto 2016.

SIEVEKING, Nadine. *Animism on Stage: Tracing Anthropology's Heritage in Contemporary African Dance in Europe*. In: Celebrating transgression : method and politics in anthropological studies of culture : a book in honour of Klaus Peter Köpping. p. 153 – 162. New York: Berghahn Books, 2006.

SIMAS, Luiz Antônio. "*Historias Brasileiras*". Online Disponível em: <<http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/>>. Acesso em: abr. 2016.

WELSH-ASANTE, Kariamu *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. Treton: Africa World Press, Inc. 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## Open Space C

Composições e metodologias em processo //

Composiciones y metodologías en proceso //

Composition and methodologies of artistic process

### **Precariedade como estratégia de composição colaborativa** **// Precariedad como estrategia de la composición** **colaborativa**

*Tiago Nogueira Ribeiro*

#### **Resumo**

Esta narrativa precária sobre precariedade é uma tentativa de composição entre duas perspectivas distintas sobre precariedade, da Eleonora Fabião e da Judith Butler. Precariedade como condição do corpo e precariedade como referente conceitual para fazer e pensar performance. Condição precária de vida e precariedade como potência criativa. A precariedade é materialidade palpável e é subjetiva. É modo de fazer e meio de existir em contato com os outros.

**Palavras-chave:** precariedade, composição, colaboração

#### **Resumen**

Esta narrativa precaria, sobre precariedad, es un intento de composición entre dos perspectivas distintas sobre precariedad, de la Eleonora Fabião y de la Judith Butler. Precariedad como condición del cuerpo y precariedad como referente conceptual para hacer y pensar performance. Condición precaria de vida y precariedad como potencia creativa. La precariedad es materialidad palpable y es subjetiva. Es el modo de hacer y medio de existir en contacto con los demás.

**Palabras clave:** precariedad, composición, colaboración

Este é um texto precário sobre precariedade e relato de uma experiência precária.

Manhã de um sábado de Agosto de 2018, sala 3 do MAR - Museu de Arte do Rio, Trans-in-corporados. *Open space*. Éramos mais ou menos onze pessoas, a maioria do campo da dança. Sugeri que juntássemos as cadeiras até formarmos um círculo de tal forma que eu pudesse mostrar algumas imagens pelo celular. O lugar tinha um passado ainda latente. O círculo foi formado em torno de uma tigela com argila que estava no centro da sala, rastro da apresentação anterior, da Gabriela, a única pessoa que eu conhecia ali. Segurei o aparelho com as mãos, tela voltada para cima, o mais próximo possível do centro. Joelhos encostados nos joelhos dos vizinhos. Troncos inclinados para frente. Olhávamos as imagens de cima para baixo como se elas estivessem dentro de um buraco. As cabeças vez ou outra se tocavam. Para cada imagem, fiz um giro horizontal completo com o celular, uma roleta em câmera lenta. Às vezes, uma roleta russa, às vezes, uma roleta lúdica.

Sugiro ao leitor que baixe as imagens no computador ou celular, pois elas complementam e não legendam o texto escrito, já que contêm seus próprios enunciados. As notas de rodapé de 1 a 12 se referem aos respectivos links das imagens na internet, são elas: a menina vietnamita com a pele descolando do corpo queimado pelo Napalm<sup>1</sup>. O prisioneiro encolado pela soldada norte-americana na prisão de Abu Graib<sup>2</sup>, no Iraque. Gays iraquianos, com os olhos vendados, sendo jogados da cobertura de um prédio por membros do Estado Islâmico<sup>3</sup>. O vídeo da performance *Jovem Negro Vivo*, parte da campanha da Anistia Internacional, dirigida por Lia Rodrigues e realizada em uma rua da Maré<sup>4</sup>. Um agente da prefeitura de São Paulo, durante a gestão Dória, expulsando morador de rua com ja-

<sup>1</sup> Ver imagem em: <<https://internacional.estadao.com.br/blogs/doi-dedos-de-historia/wp-content/uploads/sites/268/2015/09/Napalm-Girl.jpg>>. Acesso em: 25 set. 2018.

<sup>2</sup> Ver: <[http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2015/10/Abu\\_Ghraib\\_Abu.jpg](http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2015/10/Abu_Ghraib_Abu.jpg)>. Acesso em: 25 set. 2018.

<sup>3</sup> Ver: <<http://www.apocalipsenews.com/religiao/ou-da-ou-desce-estado-islamico-volta-a-atirar-gays-do-alto-de-predios-no-iraque/>>. Acesso em: 25 set. 2018.

<sup>4</sup> Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kr5AjjUXu6s>>. Acesso em: 25 set. 2018.

tos de água fria<sup>5</sup>. Um marinheiro grego furando um bote inflável repleto de imigrantes sírios que, no momento da aproximação, acreditaram se tratar de um resgate<sup>6</sup>. A intervenção *Una Milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld, criada durante a ditadura chilena<sup>7</sup>. A intervenção *Aqui viven genocidas*, do Grupo de Arte Callera, da Argentina, que mapeia e expõe os endereços dos genocidas da ditadura argentina que ainda estão vivos e em liberdade<sup>8</sup>. A Biblioteca Parque de Medellín e seu impacto na diminuição da violência<sup>9</sup>. O desenho de ‘espalha brasa’ - grafitado por Banksy na faixa de Gaza, do lado da Palestina - e alguns jovens fazendo *le pacour* interagindo com a imagem<sup>10</sup>. O trabalho *Quando la fé mueve motañas*, do artista Francis Alys<sup>11</sup>. O projeto *Warka Wather*, dos designers Arturo Vittori e Andreas Vogler, que transforma a umidade do ar em água potável<sup>12</sup>. Estas são algumas referências que lidam com a precariedade em uma perspectiva estética e geopolítica, simultaneamente; como registro da barbárie, denúncia ou como possibilidade de amenização da condição precária da vida.

Depois de mostrar as imagens, falei sobre precariedade por meio de duas abordagens diferentes que, juntas, me mobilizam enquanto artista e pesquisador. Para a filósofa Judith Butler, há uma generalização a respeito da precariedade dos corpos, o que nos torna – em diferentes medidas, proporções e forças – interdependentes; “dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente” (BUTLER: 2015, p. 31). Todos os corpos precisam de uma rede de cuidados para viver, o que é diferente de sobreviver. Esta última trata-se de uma condição precária da vida e deve ser combatida. Distingue-se da precariedade por não se tratar de uma condição corporal, mas de uma imposição social, política, econômica, emocional; é consequência da ausência do Estado onde ele deveria agir (BUTLER, 2015), é um corpo traumatizado, doente, violentado, “[ ] condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (BUTLER: 2015, p.46). Refugiados deixados à deriva em alto mar, negros no racismo cotidiano, encarcerados, travestis e todos os grupos sociais que não têm a tranquilidade de exercer sua liberdade de maneira fluida, sem ser interpelado nem coagido. Saliento que há diferentes níveis e tipos de condições precárias da vida, onde algumas

<sup>5</sup> Ver: <<http://ocubonoticias.wixsite.com/noticias/single-post/2018/03/14/Prefeitura-de-São-Paulo-é-flagrada-novamente-jogando-água-em-morador-de-rua-Assista>>. Acesso em: 25 set. 2018.

<sup>6</sup> Ver: <<http://br.rfi.fr/europa/20150814-video-mostra-guarda-costeira-afundando-de-proposito-barco-cm-dezenas-de-imigrantes>>. Acesso em: 25 set. 2018 (A imagem foi retirada, mantiveram apenas a matéria escrita).

<sup>7</sup> Ver: <[http://1vze7o2h8a2b2tyahl3i0t68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/03/A\\_2\\_34.jpg](http://1vze7o2h8a2b2tyahl3i0t68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/03/A_2_34.jpg)>. Acesso em: 25 set. 2018.

<sup>8</sup> <https://www.flickr.com/photos/gacgrupodeartecallejero/4205449137>.

<sup>9</sup> <http://ondeestavas.blogspot.com/2014/06/bibliotecas-parque.html>.

<sup>10</sup> <https://bit.ly/31et10y>

<sup>11</sup> <https://forademim.com.br/2013/07/o-artistafrancis-alyss-e-a-fe-removendo-montanhas/>.

<sup>12</sup> <https://www.hometeka.com.br/f5/warka-water-a-estrutura-que-gera-agua-potavel-a-partir-do-ar/>.

inviabilizam mais a existência do que outras. De acordo com estruturas geopolíticas pré-estabelecidas e distribuídas historicamente, alguns povos são enlutáveis e outros não, o que torna a condição de vida destes potencialmente mais precária. A desconstrução desta lógica seria possível, segundo a autora, por meio da construção de uma nova ontologia do corpo, uma ontologia do corpo que seja da ordem do social e não do pessoal.

No ano de 2008, durante o 7º Encuentro do *Hemispheric Institut of performance and politics*, uma mulher caminhando na calçada de uma avenida de Bogotá chamou minha atenção. Sua presença se distinguia dos demais corpos. Ela observava o “mundo” lenta e atentamente. Aproximei-me, busquei seu olhar, nos olhamos e nos cumprimentamos em silêncio. No dia seguinte, a vi na praça de Bolívar, sentada em uma cadeira – de frente para outra vazia – segurando um cartaz com a seguinte frase: “converso sobre qualquer assunto”. Era uma ação que não se encerrava na performer, era inacabada, incompleta, sem exuberância, ordinária, precária. Mais tarde ou no dia seguinte, não me lembro, eu estava com um amigo que a conhece – o Pablo – e ela nos contou, emocionada, que naquele dia foi rodeada por um grupo de crianças e lançou o desafio de acertarem o nome da sua filha. Uma menina levantou a mão e disse: Valentina! Foi assim que eu soube quem é a Eleonora Fabião.

Depois de acessar o texto *Vida precária*, da Judith Butler, e o livro onde a autora desenvolve de forma mais complexa esta abordagem, me dei conta de que a precariedade é algo que nos constitui, é carne, é pulmão, é uma condição do ser vivente. No meio de uma busca como artista e pesquisador, cuja poética é a precariedade, reencontrei, oito anos depois, a Eleonora Fabião. Desta vez em forma de texto: *Performance e precariedade*, onde ela nos apresenta a precariedade como “referente teórico para pensar performance e como estratégia dramaturgica e psicofísica para criar performance” (FABIÃO: 2011, p.65) e, posteriormente, no texto *History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography*. Com isso, a abordagem deste texto se dá na interseção entre estas duas perspectivas (da Butler e da Fabião), cujo ponto de tangência é o corpo.

Um forte aperto no peito, sudorese nas mãos, respiração hiperventilada, dormência nos braços. Precisei expor o que se passava comigo. Disse, então, que há dois meses venho sofrendo de ataques agudos de pânico – sensação de agonia com ansiedade que provoca sintomas psicofísicos, sentidos através de sintomas muito parecidos com os de um infarto – e que, naquele exato momento, estava sendo acometido por uma crise. Estar no Rio de Janeiro durante o trans-in-corporados, anestesiado tanto com a beleza da cidade quanto com os tiroteios às seis horas da manhã, não foi fácil. No entanto, pude contar com uma rede de cuidados. Amigos cariocas, uma médica homeopata que não faz mais clínica e decidiu

me atender, amigas residentes em João Pessoa que também estavam no evento, o livro do David Lynch falando sobre meditação transcendental, os banhos de mar gelado. Enfim, tudo isso amenizou meu estado precário de vida, haja vista que, em três semanas, sofri quatro agudos ataques de pânico, dos que tornam inviável a realização de qualquer atividade que esteja para além de respirar deitado e esperar, com medo de morrer, que passe. Reitero: há diferentes formas e forças que impõem uma condição precária de vida. Estar em um momento de vulnerabilidade – meu caso – não tem nada a ver com a experiência de muitos dos grupos sociais que vivem em constante estado de vulnerabilidade.

Dadas as contingências, precisei reorganizar minha fala. Sendo a precariedade o assunto focal da minha pesquisa artística e de doutorado, não tinha porque deixar de me apresentar como alguém que está vivendo um estado de vulnerabilidade. Falar por meio da minha experiência se deu como o modo viável para que eu tivesse realizado esta comunicação, inclusive sendo necessária a criação de um ambiente minimamente acolhedor por meio da aproximação física das pessoas que eu desconhecia completamente, exceto uma das comunicadoras. Expus minha vulnerabilidade contando com os riscos que isto poderia implicar. É comum na natureza, incluindo a humanidade, um ser vulnerável tornar-se ainda mais vulnerável na demonstração da sua vulnerabilidade (BUTLER, 2015).

Juntar as pessoas foi, ao mesmo tempo, a estratégia e o argumento para não me colocar em um lugar de muita visibilidade, na tentativa de criar um campo de maior segurança através do calor dos corpos próximos uns dos outros, tática primitiva e praticada por diferentes espécies, aninhar-se por conforto e segurança. Mostrar as imagens em um celular foi o dispositivo que encontrei para criar esta aproximação, criar um estado de cooperação, já que eu dependia disso para poder me expressar, tornando minha fala dependente da disponibilidade de quem estava ali. Este gesto aparentemente simples – juntar pessoas em um pequeno círculo para mostrar imagens no celular – foi decisivo entre paralisação e ação. O ritmo da minha fala, o tempo de um giro completo do celular (duração da imagem), meu conforto, o esforço no volume da minha voz foram se desenvolvendo mediante o encontro. Eu tinha um assunto, um celular como dispositivo e determinadas imagens para mostrar; mas o modo como isso se desenvolveu foi encaminhado com aquelas pessoas, naquele momento, naquele espaço, precariamente.

A escuta é um gesto muito sofisticado no campo da dança. Quando falamos em escuta, imediatamente sabemos que se trata de conectar-se com a(o) outra(o), com o ambiente, por meio dos mais diversos campos sensíveis. No documentário *Janela da alma*, Hermeto Pascoal disse que vemos pelo terceiro olho e escutamos pela nuca<sup>13</sup>. Inclusive, podemos

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>. Minuto 50.

tapar os ouvidos para aprimorarmos nossa escuta. Para Sennett, a escuta é um dos pressupostos básicos da colaboração, especialmente quando esta se dá em função de ambas as partes. Segundo ele, como um ex-músico de orquestra, não adianta ter uma técnica refinada e uma escuta mal trabalhada. O que estamos escutando do nosso tempo e o que estamos fazendo com isso?

A performance *Jovem Negro Vivo* – criada em colaboração entre jovens da Escola Angel Vianna, da Lia Rodrigues companhia de dança e do Núcleo 2 da Escola Livre de Dança da Maré – é um projeto da Anistia Internacional que, literalmente, mostra uma voz que precisa ser ouvida e, para isso, é necessária uma ampla colaboração de todos os segmentos da sociedade, já que jovens negros são silenciados por um racismo histórico e generalizado. Se pensarmos numa ontologia do corpo que não seja da ordem do pessoal e sim da ordem do social, como sugere Butler, então esta é uma questão de todos nós. Com isso, também quero dizer que há diferentes tipos de colaboração e que podemos acionar mecanismos mais democráticos que podem funcionar como uma tentativa de saída da crescente queda da capacidade de trocar experiências. Benjamin, seguido por Aganbem, refletiram sobre o declínio e até o fim da experiência. Didi-Huberman os contesta; para este, há os “vaga-lumes”, aqueles que ainda resistem, ainda que seja em forma de centelha no meio da escuridão. A urbanista Paola Jacques, por sua vez, sugere que, em meio à intensa especulação do espaço urbano, a experiência não morreu, mas se encontra esterilizada. “O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento” (JACQUES: 2012, 14). Eleonora Fabião em seu texto sobre historiografia performativa chama atenção para a relevância da questão da experiência no campo da performance. De qualquer sorte, a capacidade de trocar experiência parece estar, no mínimo, abalada. Para Richard Sennett, “Estamos perdendo as habilidades de cooperação necessárias para o funcionamento de uma sociedade complexa.” (SENNETT, 2012, p.20). Estaria implicada na cooperação a capacidade de trocar experiências?

Em seu livro *Juntos: os rituais, os prazeres e a política de cooperação*, Richard Sennett aborda uma sociologia compatível com o que experimentou anteriormente como músico de orquestra, onde a escuta é um dos principais elementos. O autor identificou diferentes tipos de trocas em diferentes tipos de relações sociais, entre elas, uma do tipo “tudo-ao-vencedor”. Esta não apresenta a qualidade da escuta, a exemplo das relações tiranas/abusivas; sejam elas em uma guerra onde uma nação é soberana sobre a outra, entre um coreógrafo e seus bailarinos, entre um cliente e um garçom, entre um estilo de arte sobre outros, os tirânicos não têm interesse na escuta, portanto não colaboram. Colaboração, no entanto, é diferente de uma ajuda despretensiosa, trata-se de uma “experiência

adquirida, mais que uma simples partilha impensada” (SENNETT: 2012, p.25). Colaborar exige um estado de disponibilidade, abrir mão, escutar, interpretar. Colaborar é uma intensão. É um tipo de inteligência e organização do corpo no mundo. A arte pós-moderna abriu-se muito para a colaboração. Poderíamos escrever uma tese somente citando obras de arte/ações/performances (Eleonora Fabião sugere que estas três coisas então cada vez mais borradas), que são realizadas por meio da colaboração. Uma criação colaborativa com/sobre/na precariedade – seja ela de ordem artística, lúdica, política – implica em co-dependência, ou melhor, em co-responsabilidade. “Não posso pensar na questão da responsabilidade sozinha, isolada do outro” (BUTLER: 2015, p.112).

Encerro propondo a performance cultural *Nego Fugido* como um referencial fundamental para este fragmentado e precário texto. Uma manifestação, uma intervenção, uma ação expandida, uma performance urbana, um acontecimento que ocorre durante todos os domingos de julho pelas ruas de Acupe, no recôncavo baiano, e que consta de mais de dois séculos. Um processo de colaboração generalizada entre os membros do grupo, entre os moradores da cidade, entre as pessoas que acompanham, entre as entidades. Realiza-se nas bases da precariedade, sobre a precariedade dos corpos, expondo a vulnerabilidade dos corpos negros, sendo realizada por meio do rompimento com a História tradicional através da história contada por seus antepassados e atualizada pelos contemporâneos. Pensar em uma historiografia performativa, como sugere Eleonora, pode nos ajudar a perceber de que maneira se engendram os mecanismos que operam em função de criar condições precárias de vida. Com isso, podemos gerar ações por meio da invenção de (r)existências criativas mais democráticas. “Graças à sagacidade conceitual e à dimensão política de seus atos, o pacto do performer com o precário não leva a deterioração, mas à recriação. Esta é justamente a manobra filosófica, poética e política em questão” (FABIÃO: 2011, p.66). Todos os anos esta História contra-hegemônica é contada pelas ruas de Acupe. Os anciãos de hoje conhecem/se reconhecem (n)esta história, contada desta maneira e não da maneira eurocentrada, desde que foram crianças. A carta de alforria não lhes foi dada pela princesa Isabel, mas conquistada com luta. Os negros prenderam o rei.

Isso muda tudo!

## Referências

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Vida precária*. In Contemporânea: revista de sociologia da UFS-

CAR. v.1 n.1. São Carlos, 2011. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3>>. Acesso em: 08 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. *In* OLIVEIRA, Welington (org). *A performance ensaiada*: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. *History and Precariousness*: In Search of a Performative Historiography. In: Amelia Jones; Adrian Heathfield. (Org.). *Perfom, Repeat, Record*. 1ed.London and New York: Thames and Hudson, 2012, v. , p. 121-136.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SENNETT, Richard. *Juntos*: os rituais, os prazeres e a política de cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012.

## Open Space C

Composições e metodologias em processo //

Composiciones y metodologías en proceso //

Composition and methodologies of artistic process

### Sobre o que me dedico, há muito tempo: a partir de breves anotações feitas pela monitora // About what I have been dedicating myself for a long time: from brief notes made by the monitor

*Letícia Pereira Teixeira*

#### Resumo

O texto trata da articulação entre alguns breves relatos da monitora para a disciplina *Introdução ao Estudo da Corporeidade/Dança* (2017.1) com as redes de pensamentos que norteiam a prática corporal a qual me dedico há décadas. Basicamente esboçando a perspectiva da sabedoria de Françoise Jullien aliada ao corpo-perceptivo-interior de José Gil e ao saber-do-corpo de Suely Rolnik, permeados por outras noções como suportes reflexivos para indicar a prática corporal como uma micropolítica.

**Palavras-chave:** entre pares, sabedoria, saber-do-corpo, corpo-perceptivo-interior, micropolítica

#### Abstract

This text approaches the articulation between some brief reports of the monitor for the discipline *Introduction to the Study of Corporeity/Dance* (2017.1) the networks of thoughts that guide the corporal practice, which I have been dedicating myself for decades. Basically outlining the perspective of Françoise Jullien's wisdom allied to Jose Gil's body-perceptive-internal and Suely Rolnik's know-of-the-body, permeated by other notions as reflective supports pointing to the corporal practice as a micro-politics.

**Keywords:** among pairs, wisdom, knowing-of-the-body, body-perceptive-internal, micro-politics

Este texto parte da descrição simples e informal da escrita da monitora Ailla Caroline Rodrigues Farias Gonçalves para a disciplina *Introdução ao Estudo da Corporeidade/Dança* (2017.1). O simples fato de a monitora descrever um relato despretenso com observações sobre o que presenciou em sala de aula me estimulou a pensar sobre minha prática corporal provinda do longo percurso na Escola/Faculdade Angel Vianna, e, atualmente, como docente do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A partir dessas anotações/relatos, esbocei linhas traçadas pela monitora nas redes de pensamento que me norteiam para conduzir minhas reflexões, apoiada na lógica própria dessa prática corporal; que insisto em comunicar como realização provinda da sabedoria, esta que “se perde sob a fragmentação dos pontos de vista”, como sinaliza François Jullien (2000, p. 135); que se instaura em vias de se processar; que acolhe o entendimento da aplicação da prática no campo sensório, no ato proporcionado pelas experiências em sala de aula; que se evidencia no seu próprio acontecimento, portanto, não pautado por manuais, planejamentos e relatórios. Segui empenhada em tentar articular o que absorvi da escrita da monitora, do que estava ali em contínuo ajustamento para se modificar, deste seu ponto de vista, para redimensioná-lo em vários outros pontos de vistas, ajustando a evidência da experiência com a escrita.

Esses fragmentos de pensamento da monitora, escritos diante da realização da experiência, desdobraram-se em reflexão possível como já foi colocado, levando em consideração que não há como explicitar a experiência como conhecimento, que se codifica numa estrutura de certeza metodológica, pronunciada normalmente pela via do “eu” que o domina e o elege como o ponto de vista principal. Por isso, as aulas presenciadas e construídas pertencem ao âmbito da noção de sabedoria de Jullien (2000), que traz ainda a inexistência de um “eu” que pressupõe ser o “dono da verdade”. A Sabedoria, para Jullien, não estabelece relação direta entre sujeito/eu e verdade/conhecimento/poder, tão presente nas

análises de Michel Foucault em se tratando da genealogia do pensamento/filosofia ocidental.

Em constante convivência e contato direto vivencial-visceral com a prática corporal que me dedico há tanto tempo, e meditando sobre a didática em seu ininterrupto e contínuo possível de cada ocasião, escolhi o caminho da inspiração diante das anotações da monitora e me dispus a traduzi-las no sentido processual atuante e presente nas aulas.

Vejamos a anotação quanto à recepção dos/as alunos/as no primeiro dia de aula: *“Com o estudo anatômico dos pés foi perceptível o deslumbramento dos alunos em relação a um conhecimento ou reconhecimento de uma parte do corpo que os acompanham por toda a vida, mas que ali se apresentou de forma diferente”*. O tema da aula corresponde normalmente à parte do corpo que será colocada em evidência, e isto já se apresenta no primeiro momento da aula em uma roda de conversa. Daí estabelece-se o contato com o segmento corporal pela observação da estrutura anatômica concomitante a sua presença à vista de seu próprio dono, para trocas de informações básicas e simples do que vem à tona ou do que pode surpreender, pois o sentido do que é visto evoca memórias diante da presença pontual, momentânea e fracionada pelos detalhes aparentes, e que de imediato provoca uma reação de rejeição (“não quero estabelecer contato/escuta com o que vem do meu corpo”) ou aceitação (“quero estabelecer contato/escuta com o que vem do meu corpo”). Não há como premeditar o que poderá ocorrer; é o que acontece, porque a presença do corpo está em evidência.

Uma aula é uma experiência micro (o contato corpóreo com o “agora”), no entanto, podemos correlacioná-la com as circunstâncias do macro (o que está ao nosso redor), mediante a vivência que estabelecemos com o corpo. Segundo o Comitê Invisível (2017, p. 18-19), se estamos premeditados “a fugir do agora, é porque ele é o lugar da decisão. É o lugar do ‘eu aceito’ ou do ‘eu recuso’. O lugar do ‘eu deixo passar’ ou do ‘tomo para mim’. O lugar do gesto lógico que segue imediatamente a percepção”. A chamada para o corpo presente faz com que tomemos partido sobre nós mesmos. E tomar partido sobre si mesmo, a cada oportunidade possível, não contribui para o lugar da decisão?

Esse caminho de aproximação de si, familiarizando se com o corpo inteiro (espiritual, mental, psíquico, físico), nos leva a perceber o corpo interior – analisado pelo filósofo José Gil (1997) –, porém de um modo diferenciado do conceito sobre a unidade psicofísica tratada pela concepção fenomenológica do filósofo Maurice Merleau-Ponty.

Para Gil, não há separação entre o subjetivo/interior (psíquico) e o objetivo/exterior (físico). O campo subjetivo abordado por Gil é um espaço

interior, mas de forma porosa, já que transita fora do corpo – espaço exterior, ou seja, desde o interior que se imbrica com o corpo até os poros da pele – superfície interior-exterior. Sendo o interior do corpo o espaço como esconderijo de nossa *psyché* manifestada por meio de reações externas inconscientes, como postura, gestos, expressões faciais, microtrejeitos que se revelam; aparentemente sem objetividade ou mesmo intencionalidade, diferentemente do sentido previsto pela fenomenologia da relação intencional e perceptível em comunicação com o mundo.

Daí, o interior ser paradoxal, estranho, onde não há um contorno, um limite bem delineado, uma “impresença”, como sinaliza Gil. Não que o corpo se ausente; pelo contrário, ele exprime a impressão corporal, ou seja, o dilatamento e/ou a compressão dessa espacialidade (esconderijo de nossa *psyché*) contornada dentro e fora do corpo e que foge do limite morfológico deste. A comunicação com o meio provém do corpo-perceptivo-interior que se relaciona com o espaço exterior (campo sensorial de apreensão dos sentidos). Por isso, o espaço interior, segundo Gil, é entendido quando encaramos o corpo como unidade *psyché-soma*. É a partir da unidade *psyché-soma* que o indivíduo torna-se singular, ou melhor, que podemos considerar a sua singularidade.

Para Gil, é na sensação proveniente dos órgãos dos sentidos (e ressalto a pele como o mais extenso dos órgãos do corpo), e no interior do corpo, que se é capaz de “inscrições de sentido nos órgãos reais escondidos no fundo do corpo”, ou melhor: “é porque o sentido se inscreve no interior do corpo de certa maneira, que este se pode tão perfeitamente transferir simbolicamente para outros espaços” (1997, p. 177), destarte, manifestar-se no espaço ritualístico, espaço artístico, espaço visceral do corpo. No entanto, o interior não se isola da vida mundana – cheia de desejos, de conflitos, contatos externos que estão sempre nos inquietando. Também, não se trata de um interior ascético que deseja alcançar o “bem supremo”, renunciando a si mesmo, ou de um interior egoico, em busca do lugar garantido de paz, ou um interior medicável, que desfaça as dores importunas. Como exposto a pouco, esse corpo-perceptivo-interior de Gil apresenta-se nos espaços correlacionado a manifestações corporais, como: o ritual terapêutico, as propostas artísticas que demandam uma convocação radical afetada pela percepção das sensações corporais (Joseph Boys e Lygia Clark, por exemplo), e na possibilidade da prática corporal ser tocada pela curiosidade do indivíduo e alcançar a evidência do corpo-presente-vivo.

Nesse sentido, o corpo-perceptivo-interior de Gil se agrega com o que Suely Rolnik (2018) concebe como “saber-do-corpo” ou o “saber-do-vivo” ou o “saber-eco-etológico”, isto é, “uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo” (2018, p. 53).

Esse modo extracognitivo surge basicamente da condição de se estar vivo, disponível a certa “atmosfera” e “emoção vital” que nos convocam para o acontecimento em seu instante presente. Para Rolnik, a abertura para o vivo provém do percepto e do afeto (amparada em Deleuze e Guattari). Sendo que o percepto – que não deve ser confundido com percepção – capta a ambiência sensitiva do que nos rodeia, isto é, aberto às sensações porosas do ambiente. E o afeto – que não deve ser confundido com afeição, esta provinda de uma emoção psicológica – capta a afetação provocada pelo que está à volta.

A prática corporal vivenciada na disciplina da corporeidade é direcionada para a presença do presente corpóreo. Daí segue mais um fragmento de escuta anotado da aula pela monitora: **“Dê oi para seu corpo, converse com ele, entre em contato. Hoje em dia evitamos este contato”**. E para isso é necessário acessar o corpo, convidar o aluno/a para entrar nesse espaço-perceptivo-interior e no saber-do-corpo, para encontrar-se com a sua singularidade, para que, de alguma forma, o/a aluno/a venha, a partir da experiência singular corpórea, auto afetar-se e/ou fortalecer-se para o inevitável convívio com o campo das forças livres (construção da subjetividade), com as forças codificadas (processo de subjetivação) nas relações de poder do sistema vigente.

A relação micro da experiência singular com o corpo reverbera para a convivência do macro, na vida cotidiana. Não há como separá-las. Segundo Rolnik, o saber-do-corpo é intrínseco ao convívio com a vida singular, com o movimento pulsante da vida, mas que segue pela via contrária do inconsciente colonial-capitalístico, termo utilizado por ela para tratar do mecanismo de subjetivação atual. Esse mecanismo insiste em fixar o sujeito em uma via estável, fechando-o em seu próprio horizonte, impedindo-o de achar alternativas de fuga “fora-do-sujeito”, como ela ressalta. De acordo com Rolnik, quando a subjetividade é bloqueada para a experiência fora-do-sujeito, “ela se torna surda aos efeitos das forças que agitam um mundo em sua condição de vivente, ignorando aquilo que o saber-do-corpo lhe indica” (2018, p. 65). A subjetividade, nesse caso, decifra a vida somente pela perspectiva do sujeito coerente com a estabilidade de sobrevivência dentro dos modos capitalistas, fazendo com que o sujeito ative o medo da desestabilização, levando-o a lutar moralmente por aquilo que foge de sua identidade cultural, ou seja, do modelo de colonizador, de homem branco, de heterossexual, de monoteísta e/ou fundamentalista.

Hoje em dia, ainda existe o agravante de o corpo ser constantemente isolado da afetação do mundo, essa que nos faz deparar com o corpo -perceptivo-interior e com o saber-do-corpo, por conta das constantes interrupções dispersivas provocadas pela “tela”, que se prende como um apêndice ao seu corpo e pela “força do poder cibernético” (COMITÊ IN-

VISÍVEL, 2017), que lhe massifica com informações, de preferência, alarmantes, violentas e desconectadas com o contexto a que se está referindo.

O corpo é arrancado do lugar do vivido (do agora), o que o impede de afirmar a vida, o imobiliza e o coloca em “bolhas” desvinculadas da sensibilidade. Tais “bolhas” sistematicamente o despedaçam e/ou o anestesiaram diante da obrigação do cumprimento do estatuto do sujeito, que prima pelo coerente previsto, premeditado e regido pela ordem dos “homens”, que, segundo o Comitê Invisível, “não é apenas o resultado da sobrevivência no seio do capitalismo; é sua condição. Nós não sofremos como indivíduos, mas sofremos em tentar sê-lo” (2017, p. 166).

O corpo que respira, vive, dilata, azucrina, pulsa, excita, vibra, apaga, dissolve, ressurgente, sacode é fragmentado porque foge de toda estratificação organizada. A inquietude, imprevisibilidade e inconstância desse corpo pressupõem um conjunto de práticas, de experimentações, de “programas”, isto é, um corpo-sem-órgão (CsO), analisado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), que com prudência enfrenta a desorganização do corpo ordenado pelas instituições, estas, pautadas na família, na escola, na saúde, no comportamento social. Não que tenhamos que afrontar o legitimado, mas encontrar brechas de escape daquilo que insiste em estabelecer-se como certo, correto, verdadeiro.

Segue mais um relato da monitora que, no caso agora, descreve a dificuldade dos/as alunos/as em deixar o movimento reverberar, guiar-se por si só: *“Alguns não sabiam o que fazer, e senti uma desarticulação entre a curiosidade que se estabeleceu no primeiro momento quando se introduziu a possibilidade de movimento; alguns estagnaram enquanto outros habitaram em movimentos já registrados pelo próprio corpo, ‘entraram na forma’”* ou, quem sabe, na obediência introjetada docilmente nos corpos que impedem de sermos tomados ou absorvidos por uma atmosfera que diz respeito ao que está vivo dentro e fora de nós, e deixar-nos levar pela experiência subjetiva “fora-do-sujeito”, extracognitivo, extrassensorial, extrassentimental, extrapsicológica, “imaneante à nossa condição de corpo vivo”, isto é, ao “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2018, p. 54), que funciona na dinâmica intensiva da vida/bio-esfera/mundo, enfatizada por Rolnik como experiência micro afetiva-política-desejante, que coloca o “fora-do-sujeito” destituído de seus parâmetros habituais, em constante enfrentamento, ora estável ora instável, em um paradoxo contínuo frente à necessidade de reinvenção, de criação, de articulações, de outras saídas, de novas possibilidades. Um novo modo de existência que considere “os modos de ver e sentir – que se produziram na teia de relações entre os corpos e que habitam cada um deles singularmente –, de modo a torná-los sensíveis, promovendo desvios na superfície do mundo” (ROLNIK, 2018, p. 61).

Seguindo nessa perspectiva, apresento o último relato da monitora, que traz novamente a dificuldade do/da aluno/aluna de desbloquear-se de um espaço burocrático, formalizado, obediente, que neutraliza a potência de ser afetado para se reconciliar e/ou aproximar-se do “saber-do-corpo”: *“Uma ansiedade no fazer e de os alunos terem o hábito de tomar uma proposta como uma imposição ‘algo que se deve fazer – um dever a cumprir’. Isso acarreta num fazer burocrático, e acredito ser o desafio sair desse lugar.”* Ou seja, o hábito de considerar a sala de aula um lugar exclusivo para o exercício corporal, fixando-se no condicionamento motor que o distancia do sensório motor – que é a possibilidade de executar o movimento integrado ao sensível – e assim o distancia do corpo enquanto vida pulsante a cada minuto, em qualquer lugar e em qualquer situação existencial. O desafio é trazê-lo para o convívio com o estado vibrante – corpo-vibrátil – do corpo vivo.

É nessa vertente do pensar no “agora” ou no presente, tomando o “corpo”, ou melhor, corporificando, que acredito em certa micropolítica que consiga desprender linhas de fuga (GIL, 2009), capazes de trazer à tona a latente força interna – a subjetividade, capazes de fazer ressurgir o corpo destituído do instituído (COMITÊ INVISÍVEL, 2017), para agarrar o mundo pelas bordas – nessa abordagem de um saber-do-corpo (ROLNIK, 2018). Considerando a aula como acontecimento, como espaço coletivo para experimentar, fazer sentir, encontrar, tocar, trocar, despir de si, agregar, sensibilizar, interessar e ser marcado pela existência corporal capaz de trans-formar.

## Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Comitê Invisível. *Motim e destruição agora*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GIL, José. *Em busca da identidade – o desnorte*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses do corpo*. 2 ed. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.

JULLIEN, François. *Um sábio não tem ideia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*; notas para uma vida não cafetina-da. São Paulo: n-1 edições, 2018.



**resenhas**  
**reseñas**  
**reviews**

## HidratAcción mental o baño de leche – Performance// HidratAção mental ou banho de leite – Performance

*Sandra Bonomini*

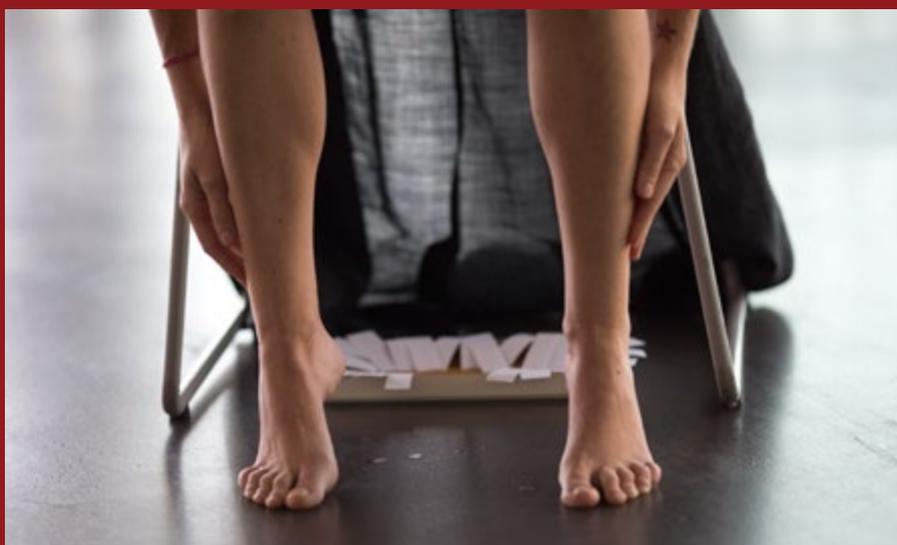
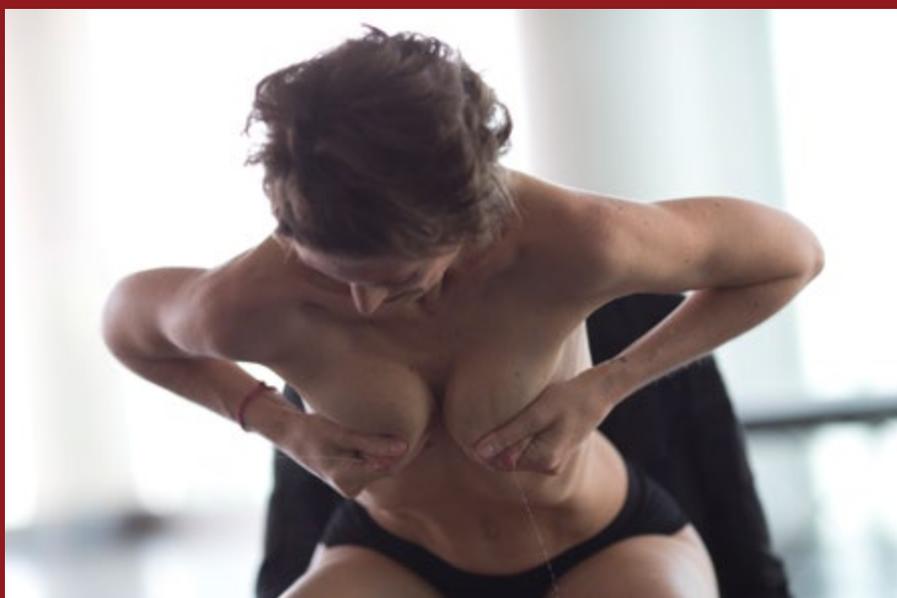
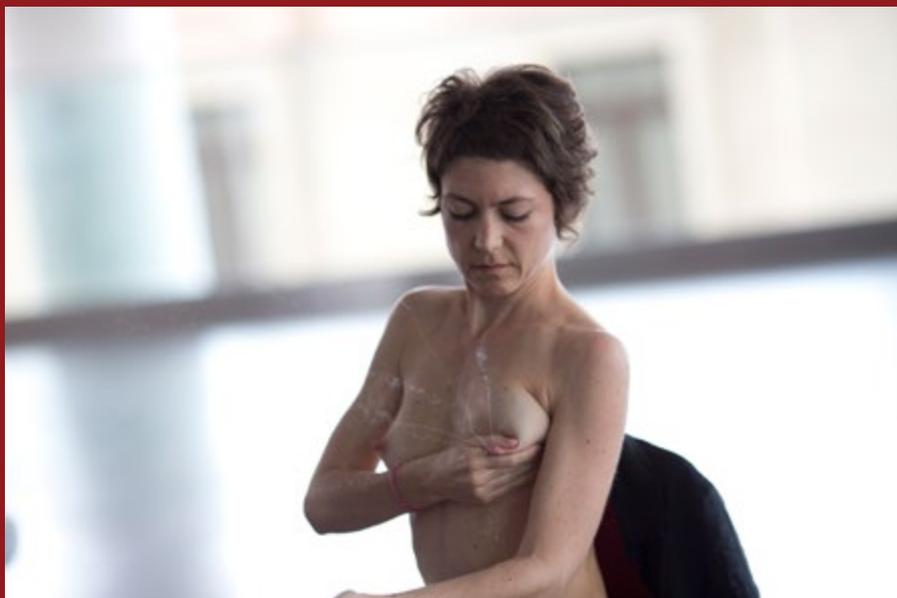
### Una performance feminista

Esta acción es una provocación, un intercambio de miradas, sabores, texturas, fluidos, vestigios y memorias entre la performer y lxs espectadorxs-testigos.

En tiempos de doble moral, donde lo público y lo privado se mezclan o desdibujan sus límites y abren sus fronteras, comparto un momento íntimo de mi vida actual, lo hago público, es político: me extraigo leche materna, hidrato mi rostro y me lavo el cuerpo. Al momento de la realización de la performance llevo 22 meses dando de lactar, llevo 22 meses siendo mamá y enfrentando diversas miradas en diversos lugares, llevo sintiendo que dar de lactar de manera prolongada, aunque promovido por la OMS (Organización Mundial de Salud) y por el Ministerio de Salud Brasileño<sup>1</sup> se convierte cada vez más en un acto de resistencia a este sistema capitalista, patriarcal, misógino y machista, lo mismo ocurre si queremos parir libres de intervenciones violentas, desnecesarias. Se trata de recuperar la autonomía sobre nuestros cuerpos que, como mujeres, nos ha sido quitada de manera sistemática desde hace miles de años. Lo personal se vuelve político a través de la acción, a través del cuerpo. Esta es, sin duda, una performance feminista, una manera de colocarme ante el mundo, de resistir a las estructuras opresoras, a la sexualización y extrema erotización del cuerpo femenino, al control, mi forma de poner el cuerpo.

**La Acción:** Me ordeño leche manualmente, publicamente, hasta cansarme. Cuando termino, me paro de la silla y ofrezco al público unos pa-

<sup>1</sup> Ver <http://www.tribuna.com.br/noticias/noticias-detalle/cidades/ministerio-da-saude-lanca-campanha-de-aleitamento-materno/?cHash=a9509931ecbb9fd26de796ede606f4d9> Acceso em: 19 de setembro de 2018.



pelitos blancos servidos en azafate con una pregunta puntual en tres idiomas: Qué te indigna?/ *O quê te indigna?* / *What do you find outrageous?*. Duración: 15 minutos.

Atravesamos momentos de enormes retrocesos en la conquista de derechos humanos, una enorme y sistemática censura a las artes brasileras. La falsa doble moral, la hipocresía y descarada dejadez por la cultura y educación en Brasil y en muchos de nuestros países del Sur Global son pan de cada día, tristemente el cotidiano al que nos enfrentamos. Esta acción fue creada para ser presentada dentro de una institución, en un espacio “cerrado” que, en este caso, fue el Museo de Arte de Rio (MAR) en el marco del II Seminario Internacional *Trans-In-Corporados* (2018). Como sabemos, las instituciones también vienen siendo atacadas y censuradas, están bajo “control” con relación a los contenidos de las muestras, hay un filtro en donde todo lo que dialoga con Cuerpos, cuerpos desnudos, sexualidad(es), género(s), disidencias, márgenes y desvíos de la norma en general, y de la heteronorma, se prohíbe, se restringe, se borra, se silencia, se aniquila. Por estas razones me pareció interesante plantear mi propuesta en una institución como el MAR, que además ya fue censurada por la municipalidad (por el alcalde) de Rio de Janeiro en el año 2017 cuando quiso albergar la exposición “*Queermuseu*” que había sido censurada en Porto Alegre <sup>2</sup>.

Rio de Janeiro, actualmente, tiene un alcalde evangélico que en campaña prometió que su religión y opiniones personales no interferirían en su gobierno, obviamente esto fue una gran mentira estratégica para ganar las elecciones. De un tiempo a otro, museos, muestras, exposiciones, festivales y sobre todo artistas pasaron a ser víctimas del manto de la hipocresía que cubrió y terminó enterrando muchos proyectos y violentando a muchos artistas. Además, este alcalde usa su puesto de poder para favorecer a su iglesia, ya fue sancionado y advertido de ser alejado de su cargo <sup>3</sup>. Entonces, que este Seminario haya ocurrido ES un acto de resistencia y amor a las artes, es el punto de fuga, esa mirada “otra” en la que todavía queremos creer que algo distinto es posible. Qué te indigna?

## Otros detonantes

Hago un pequeño homenaje a todas las mujeres y personas de género no binario que tienen el coraje de amamantar y de hacerlo en público, porque aunque estemos ejerciendo nuestro derecho a habitar la ciudad nos enfrentamos a miradas de asco, asombro y mucho prejuicio. Tengo un poco más de 22 meses dando de teta, nunca me imaginé tamaña felicidad y tamaña entrega, pues me doy por completo, me quedo vacía,

<sup>2</sup> Ver [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353\\_975386.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html) Acesso em 19 de setembro de 2018.

<sup>3</sup> Ver <http://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2018-07/crivella-e-proibido-de-usar-prefeitura-para-favorecer-religiao> Acesso em 19 de setembro de 2018.

seca, pero llena, brillo exhaustivo. Agradezco por cada gota de leche que Aurelio succiona de mí. Reivindico mi derecho a la lactancia libre en la vía pública, a dar teta a mi hijo que casi no es más un un bebé, a no cubrirme ni cubrirlo con trapos o pañuelos, a no esconderme en salas exclusivas para amamantar si yo no lo quiero. Reivindico mi derecho a mi cuerpo, a mis flúidos y producciones diversas. Prolongaré este acto durante el tiempo que ambos lo necesitemos, porque no es sólo alimento, es vínculo, es conexión profunda en tiempos de soledad e individualismo extremos. Es ganarle al sistema capitalista que prioriza el mercado y la producción 24/7 matando vínculos afectivos, creando cuerpos-mercadería, modo automático. Qué te indigna?

***Paisagens Inter-Urbanas: percursos d'água em ação na cidade // Inter-Urban Landscapes: waterways in action in the city***

*Eloisa Brantes*

**Resumo**

A partir da performance Paisagens Inter-Urbanas realizada pelo Coletivo Líquida Ação (RJ), o artigo propõe refletir sobre práticas coletivas de cidade através da água. A pesquisa artística deste Coletivo é o principal suporte desta reflexão sobre performance, memórias do espaço urbano e composição de movimentos com a cidade.

**Palavras-chave:** performance, água, cidade, memória, corpo

**Abstract**

Based on the performance of Inter-Urban Landscapes conducted by the Collective Liquid Action (RJ), the article proposes to reflect on collective practices in the city through water. The artistic research of this Collective is the support of a reflection on performance, memories of urban space and composition of movements with the city.

**Keywords:** performance, water, city, memory, body

*O que estes baldes estão fazendo aqui? Está faltando água?  
Para que vocês estão carregando água?* (Perguntas ouvidas  
durante a performance Paisagens Inter-Urbanas)

O esforço de carregar água remete tanto à sua escassez atual quanto ao passado colonial das cidades brasileiras. No século XVIII a canalização dos rios e a edificação de chafarizes para distribuição de água potável aos habitantes da cidade foram as primeiras “obras de utilidade pública”. Nesta época a construção do Aqueduto Carioca (Arcos da Lapa), realizada com a mão de obra escravizada dos indígenas e dos negros, marcou o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro com a canalização das águas do Rio Carioca até os chafarizes. Mas o trabalho pesado de carregar a água dos chafarizes para usos domésticos – bem como a insalubre função de transportar o esgoto produzido na cidade – foi realizado pela população escravizada até o séc. XIX, quando a tecnologia de canalização da água chegou até as casas.

Hoje a presença de água nas torneiras das casas é algo banal para uma parte da população urbana que usufrui de saneamento básico. Mas o trabalho braçal de carregar água em baldes ou galões faz parte da rotina de muitas pessoas que, sem acesso à água encanada, transportam o líquido vital para uso próprio e convivem com esgotos expostos. A segregação dos espaços sociais e a desigualdade econômica dos moradores poderiam ser medidas pelos seus acessos à água potável e ao saneamento, entre tantos outros direitos básicos como saúde e educação.

As estruturas de distribuição da água e de saneamento básico, intrínsecas à construção do espaço urbano em suas práticas corporais e no planejamento de políticas públicas, são problematizadas na performance *Paisagens Inter-Urbanas*<sup>1</sup>, que propõe uma experiência ética-estética de cidade pelo contato direto com suas águas. Nas cidades brasileiras, um traço comum da paisagem urbana é a naturalização dos rios como esgotos. Em áreas privilegiadas economicamente o desconforto dos mora-

<sup>1</sup> Realização do Coletivo Líquida Ação composto por Maurício Lima e Thaís Chilineque. O Coletivo conta com a colaboração de diversos artistas de acordo com as necessidades de cada projeto.

dores, causado pela proximidade dos esgotos, tende a ser solucionado pelo encapsulamento dos rios. A presença dos rios como fonte de vida é tão distante da experiência urbana, que a despoluição de suas águas nem passa pelo imaginário das pessoas. A recepção e o transporte de esgotos se tornou a única função de um rio urbano no Brasil. Neste contexto, o encapsulamento dos rios é um procedimento de “higienização” e maquiagem do espaço urbano, que também se manifesta no afastamento forçado da população pobre, que causa “desconforto” nas áreas em que a especulação imobiliária é acompanhada por processos de gentrificação. Na performance *Paisagens Inter-Urbanas* realizada durante o Seminário Trans-In-Corporados, o transporte das águas poluídas da baía de Guanabara focalizou a Praça Mauá como nervo exposto das violências urbanísticas enraizada na memória do espaço e dos corpos.

O embelezamento da praça Mauá é parte do projeto “Porto Maravilha” que, desde 2010, investiu em construções insustentáveis, incentivando a especulação imobiliária da região do antigo porto industrial sem considerar a presença dos moradores. A construção do Museu do Amanhã que custou 230 milhões de reais é significativa da política de desenvolvimento econômico, baseada nas Parcerias entre setores Públicos e Privados (PPP) que financiaram a “revitalização” da região do Porto, antes “desvitalizada” pelo abandono de políticas públicas voltadas para os habitantes da região: uma população de baixa renda e/ou marginalizada socialmente. Transformada em polo de lazer e de consumo turístico e cultural, a praça Mauá se tornou um novo cartão postal da cidade maquiada para os Jogos Olímpicos de 2016. No entanto a despoluição da baía de Guanabara, prometida há décadas e atualizada como contrapartida deste megaevento esportivo para a cidade, nunca foi realizada.



*Paisagens Inter-Urbanas/ Coletivo Líquida Ação. Praça Mauá, 2018. © George Maragaia, 2018.*

A imagem de roupas ensanguentadas de tinta vermelha no monumento tipo obelisco da estátua do Barão de Mauá mobilizou nosso transporte coletivo das águas da baía de Guanabara. Manchar de sangue a praça Mauá, higienizada pelas recentes reformas urbanísticas da região do Porto, foi um meio de desnaturalizar a poluição da baía de Guanabara, que recebe 16 mil litros de esgoto por segundo. A invisibilidade deste imenso fluxo de esgoto ecoa a indiferença social das diversas formas de violência física e simbólica que já massacraram tantos corpos e seguem massacrando outros tantos na cidade do Rio de Janeiro. Molhar as roupas ensanguentadas com águas da baía de Guanabara e estendê-las para secar aos pés do Barão de Mauá. Lavar o sangue dos Tupinambás massacrados na batalha de Uriçumirim pelos portugueses que invadiram a baía de Guanabara para fundarem a cidade do Rio de Janeiro em 1565. Lavar o sangue derramado pelo tráfico negreiro que desembarcou cerca de um milhão de pessoas escravizadas na região portuária do Rio, entre final do século XVIII e começo do século XIX. Lavar o sangue dos homicídios e feminicídios, a matança provocada pela intervenção militar na cidade, pelos desvios de dinheiro público, pelo narcotráfico, pela milícia, etc. Lavar as águas da baía de Guanabara violentada pelo descaso do Estado em relação ao meio ambiente. A lavagem coletiva de atrocidades passadas e presentes impulsionou a criação desta *Paisagem Inter-Urbana*, que é parte de uma série de intervenções urbanas baseadas no transporte coletivo de água em espaços públicos, e realizada pelo Coletivo Líquida Ação, desde 2011, em diversas cidades do Brasil<sup>2</sup>. A série de *Paisagens Inter-Urbanas* absorve as especificidades dos lugares e dos corpos focalizando a água como perspectiva política e prática coletiva das cidades.



*Paisagens Inter-Urbanas/Coletivo Líquida Ação. Praça Mauá, 2018. © George Maragaia, 2018.*

<sup>2</sup> Cidade de Três Rios (Multifestival OFF-Rio, 2011), Belo Horizonte (Festival Transborda, 2011), Santos (Bienal de Dança SESC-Santos, 2013), Campinas (SESC-Campinas, 2014), Barra Mansa (SESC-Rio, 2014), Cidades do Estado de São Paulo (Circuito das Artes SESC São Paulo, 2016), Cidade do Rio de Janeiro (Projeto Lá Fora/ Casa França-Brasil, 2016). Ver: <[www.coletivoliquidaacao.com](http://www.coletivoliquidaacao.com)>.

## Que águas são essas?

Esta primeira questão ativa um processo de pesquisa e criação que nos coloca em contato direto com as particularidades de cada lugar: fluxos de passagem, memória urbana, encontros com as pessoas, construções arquitetônicas, políticas públicas, relações de poder e fronteiras sociais. No início deste trabalho, em 2010<sup>3</sup>, a pesquisa envolvia apenas o deslocamento da água, trajetos, qualidade da água, formas de deslocamento dos baldes com água, lugares de retirada e chegada da água em situações diversas. A composição de *Paisagens Inter-Urbanas* baseada no jogo entre movimentos corporais, baldes com água e formas arquitetônicas tinha como principal intuito desestabilizar a funcionalidade dos lugares, destacando detalhes do espaço a partir da experiência corporal com a água: presenças e ausências do líquido vital na cidade. No fluxo de deslocamento dos baldes através de movimentos circulares e contínuos dos performers, encontramos a força da água praticando uma dança que penetra por todos os lados, ameaça o estado de *secura* das coisas e altera os ambientes por onde passa. Movimentos dançáveis por qualquer corpo disposto a participar deste jogo entre controle e descontrole das águas na cidade. Após explorar muitas possibilidades de movimentação com diferentes ambientes urbanos, começamos a buscar as especificidades da água através do contato com as pessoas da cidade.

Assim, inserimos a realização de um workshop – com cerca de cinco dias – como parte do projeto *Paisagens Inter-Urbanas*, a fim de conhecer e incorporar as narrativas dos moradores sobre a água em cada cidade onde faríamos a performance. As memórias coletivas da água se tornaram parte do processo de composição de movimentos corpo-água-cidade, ampliando os sentidos da água em contextos específicos através da participação dos moradores na performance. Os trajetos do transporte coletivo da água escolhidos a partir destas narrativas potencializaram a dimensão política da água no espaço urbano. Depois de algumas performances feitas assim, sentimos necessidade de intensificar a experiência coletiva das águas na cidade pela singularidade dos corpos. Para isto propomos a lavagem de roupas pessoais durante o percurso da água. Eram lavadas roupas marcantes na história de vida de cada performer. Com a inserção desta lavagem de roupas, buscamos um engajamento político dos performers com a cidade. O gestual da ação de lavar roupas possibilitou conexões sensíveis entre memórias íntimas e espaço público.

Como os sentidos da ação de lavar roupas pessoais podem ser transformados pela sua localização e interação dinâmica com o espaço urbano? E como a vivência dos espaços pode ser afetada por esta ação carregada de memórias pessoais? Estas questões ecoam o conceito de “ação líqui-

<sup>3</sup> Pesquisa de Pós-doutorado no PPGAC- UNIRIO, realizada por Eloisa Brantes Mendes com Bolsa FAPERJ e supervisão de Lidia Kosovski.

da”, utilizado pelo Coletivo como estado de fluidez da ação que ganha forma de acordo com seu suporte, recipiente ou espaço por onde passa. A partir deste conceito que norteia nossas performances de intervenção em espaços públicos, deslocamos a relação cotidiana dos corpos com a cidade ativando múltiplas referências sensoriais do espaço através da presença da água em ações coletivas que penetram e absorvem os ambientes, escoam memórias e instauram situações inusitadas. O fluxo de movimentos dos performers com a água, com os lugares e com as pessoas passantes coloca em jogo os limites da ordem nos espaços públicos, suscitando uma experiência ética-estética da cidade pelo senso de coletividade.

A presença das roupas na ação de lavá-las durante o transporte das águas, abriu-nos outras perspectivas de cidade enquanto lugar de pertencimento e memória dos corpos que nela habitam. A proposta de molhar roupas ensanguentadas com águas da Baía de Guanabara e colocá-las para secar no monumento da praça, construído em homenagem ao Barão de Mauá, evocou a presença/ausência de outros corpos além dos próprios performers. As singularidades das roupas de pessoas desconhecidas, ao serem expostas com manchas de sangue em praça pública, se tornaram representativas de qualquer corpo violado.

## **Ambientes da praça**

Impregnados de sensações contrastantes suscitadas pelas memórias de violência no espaço higienizado, começamos a trabalhar a performance observando os movimentos da praça Mauá em seu cotidiano. No primeiro dia vimos crianças e adolescentes, moradores da região do porto, mergulhando na Baía de Guanabara. A imagem deles se divertindo nas águas da Baía formava um quadro de lazer, com pessoas entrando e saindo dos museus, passeios de bicicleta, casais namorando, skates rolando e a passagem do Veículo Leve sobre Trilhos com ares de coisa moderna. Na segunda ida à praça vimos estudantes da rede pública ocuparem o monumento Barão de Mauá fazendo uma performance de incentivo a leitura. Esperamos eles saírem para depois chegarmos até o monumento no qual também iríamos performar. De repente apareceu um homem de bicicleta sonorizada, colocou um funk e começou a improvisar uma dança com toda alegria. Os estudantes da escola vibraram com ele e a praça virou uma verdadeira festa. Seu nome é Rick. Ele é um performer, dj e anunciante ambulante que percorre a cidade para ganhar a vida.

A imagem das crianças nadando na Baía de Guanabara e a presença festiva do Rick, colocaram em curto-circuito a lavagem das roupas ensanguentadas. Pegar a água na boca do esgoto lançado sobre a Baía, sentindo o mau cheiro e a textura oleosa da água seria compartilhar com

eles a Baía de Guanabara? Quais são os efeitos da água poluída no corpo? A violência da poluição não exclui o prazer do contato com a água. A energia inesgotável dos meninos nadando e do Rick dançando era uma celebração ao corpo em sua potência transformadora. O prazer do corpo como forma de suportar a violência, abrindo brechas de entusiasmo na rotina da cidade, se tornou evidente. Neste contexto da praça, a presença das roupas ensanguentadas parecia intensificar e atualizar o senso de resistência dos corpos em vida. Convidamos Rick para participar da nossa performance no *Trans-In-Corporados*. Uma visão da dança como ação regeneradora e ato de resistência política na construção coletiva do espaço público emergiu deste encontro com o Rick.



*Paisagens Inter-Urbanas/Coletivo Líquida Ação. Praça Mauá, 2018. © George Maragaia, 2018.*

No exercício de compor com o espaço urbano a partir do transporte coletivo das águas, as particularidades da Praça Mauá e os encontros com as pessoas ampliaram os sentidos da ação coletiva. Os fluxos de movimento suscitados pela imprevisibilidade dos acontecimentos da praça deslocaram nossa perspectiva da violência urbana. A resiliência dos corpos que habitam o espaço da praça penetrou a performance e o sangue derramado nas roupas clamou pela vida. Enquanto experiência coletiva do espaço a potência política da performance se afirmou na produção de outras memórias de cidade.

**Mogno e mais ou MogAmAmEX (Mogno Amazônico Ameaçado de Extinção)// Mahogany and more ou MogAmAmEX (Endangered Amazonian mahogany tree)**

*Bia Medeiros (Maria Beatriz de Medeiros) e/ly/and AllA Soub (Mariana Brites)*

A fruta da árvore de Mogno, madura, explode, largando suas sementes ao vento. A casca do fruto, nesta explosão, se parte em seis. O formato é sensual.



© Matheus Opa

A vagina chama. Em casa, coleciono. Coleciono e sinto, penso, molho. A água se torna vermelho-mogno. Sobre cada pedaço de casca de mogno é derramada uma gosma (guesma), um leite-quase-sémen, quase quente. Utiliza-se uma jarra de prata para servir este líquido. Um por um é proposto aos transeuntes uma experiência sensível: passar o dedo sobre a peça de mogno com o líquido quente: a sensação se aproxima ao tocar a vagina úmida.

A proposta prossegue com partes de cascas de semente de mogno que foram levadas para conhecer a cidade grande. Primeiramente três foram

sozinhas para a Colômbia, depois para São Paulo. Em São Paulo se organizaram em excursões: oito excursões de 5 a 6 mognos (as partes de semente foram furadas e amarradas umas às outras com fita vermelha). Depois Rio, Paris, Berlin, também foram conhecidas pelos mognos em extinção. O formato final parece um animal na coleira: alguns dizem “cachorro”, outros “ariranha”, outros “orelhas de deputados cortadas”.



© Matheus Opa

Alguns procuram entender:

\_\_ “O que significa?”

\_\_ “Experimente.” E a calda quente de tapioca escorrega sobre o mogno, sob o dedo... sensualidade!

E rapidamente, levemente, línguas relaxadas se deliciam com o tocar.

\_\_ “O que é?”

\_\_ “São partes de sementes de **Mogno Amazônicos Ameaçados de Extinção (MogAmAmEx)** que trouxemos para conhecer a cidade grande. Experimente tocá-los, acaricie.” E acariciando completa:

\_\_ “Ah! entendi.” E a pessoa sai sem nada entender com os dedos úmidos e colantes, sentindo o sexo latejar

Quando se permitem acariciar o mogno, por mais tempo, um diálogo longo permite a plena compreensão/sensação do trabalho sensual com o outro, uma proposta que se modifica no caminho (*iter*: caminho; ação).

“Experiência eco-sexual transamazônica, quase extinta, mas, não vamos deixar morrer pois somos bonitas e estamos com raiva”, foi o que disseram os iteradores no evento **Trans-In-Corporados**, ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), em agosto de 2018.



*Mogno e mais ou MogAmMaMex. Evento Trans-In-Corporados. Museu de Arte do Rio. Na foto (da direita para a esquerda: Ingrid Kali -Corpos Informáticos- e iteradoras. © Bia Medeiros*

The background is a solid red color with a complex, abstract pattern of thin white lines. These lines intersect to form various geometric shapes, including triangles and polygons, creating a sense of depth and movement. The lines are scattered across the entire page, with some being more prominent than others.

**práticas contracoreográficas**  
**prácticas contracoreográficas**  
**counter-choreographic practices**

## **Do que é feito o chão? Primeiras experiências performativas na Zona Portuária do Rio**

*Silvia Chalub*

À pergunta que me acompanha há tempos – “o que fazer com tanta memória?” – obtenho respostas um tanto etéreas e, às vezes, surpreendentes. Uma delas emergiu durante o curso/residência *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription*. Ao longo de três semanas, em agosto de 2018, nos reunimos diariamente no Museu de Arte do Rio (MAR) para pensar a performance como prática situada e em diálogo crítico com o espaço urbano. Os debates e as vivências corporais transbordaram o museu e se espalharam pelo entorno, estimulando cada participante a desenvolver experimentos performativos pessoais em diálogo com o lugar.

O MAR está situado na Praça Mauá, zona portuária do Rio, uma das mais antigas da cidade. O ir e vir diário ao museu, o flunar pelas ruas próximas, as deambulações, despertaram em mim antigas experiências adormecidas, lembranças de outro tempo desse lugar.

Vi a região do porto do Rio pela primeira vez nas fotografias de um livro. Algo nela me fascinou logo de cara, não sei bem o que, atração pelo desconhecido, provavelmente. Cresci envolta pelas linhas retas do bairro de Copacabana: a verticalidade dos edifícios que escondem as montanhas, o traçado quadricular das ruas que desembocam na praia e o mar aberto a sugerir outras margens. Os bairros da zona portuária – Saúde, Gamboa e Santo Cristo – tinham uma particularidade que me intrigava: apesar de próximos do centro da cidade, pareciam cristalizados no passado, isolados da especulação imobiliária e da grande circulação de pessoas que grassava na zona central.

Tempos depois, em 2011, como editora de uma publicação<sup>1</sup>, entrevistei gestores e profissionais de saúde e de educação, e também pessoas afetadas por projetos que estavam sendo desenvolvidos em diversos pontos da cidade. Meu interesse pela região portuária do Rio, entretanto, fez com que eu me demorasse mais por lá. Era o início de uma grande ebulição na cidade, causada pelas inúmeras obras conduzidas pelo prefeito Eduardo Paes (2009-2016) que visavam remodelar os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo para entregá-los ao consumo.

A palavra “maravilha” tantas vezes usada para adjetivar a cidade do Rio de Janeiro foi transfigurada na marca *Porto Maravilha*, que nomeou o projeto da prefeitura, executado em parceria com a iniciativa privada. Em 2011, a região estava imersa em obras e alguma esperança, mas já estavam conflitos que mobilizavam muitas frentes. Várias vezes voltei lá para perguntar, ouvir, perguntar mais. Lembro das falas dos moradores, com um misto de desconfiança e entusiasmo, a dizer que esta seria a porta de entrada para os turistas que chegassem à cidade.

Ultrapassei a pauta da publicação para mergulhar na pluralidade de camadas que constitui esse território, lia livros e matérias de jornal sobre o assunto, e contava as histórias que ia descobrindo. Estava cada vez mais interessada na grande polifonia em disputa pela memória, pela história e, principalmente, pelo o direito a esse lugar, prestes a passar por grande transformação. Imaginava que este seria o tema do mestrado que, à época, eu cogitava fazer.

Àquela altura, apesar de nebuloso, o futuro da região vinha travestido de “progresso” e a pergunta “Porto Maravilha para quem?” ainda esperava ser respondida. A resposta, nós agora já temos. Assistimos nesta década ao crescente papel que a ideologia neoliberal tem exercido nas ações da prefeitura e do capital, incentivando a espetacularização do espaço público enquanto oferta cultural de consumo, o que resultou em uma cidade falida e em uma região portuária gentrificada. O “progresso”, como sabemos, sempre foi sinônimo de gentrificação na história do Rio. Em um artigo de 2014, Eduarda Araujo denunciava a pressão econômica sofrida pelos moradores da região: “Os projetos de renovação, acompanhados do aumento exponencial do custo de vida, têm construído uma região portuária que vem progressivamente excluindo a população pobre e negra”, alertando para frequente apagamento seletivo que acomete a história do lugar: “Não é de hoje que a Zona Portuária é palco de remoções, desapropriações, demolições e soterramento de memória, cultura e presença negra em nome do ‘progresso’ e do ‘embelezamento’ da cidade”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Revista Circulador nº 5. Encomendada pela Secretaria Municipal de Saúde do Rio, a publicação pode ser acessada em <http://saberviver.org.br/categoria/publicacoes/circulador/> Acessada em 3 out.2018

<sup>2</sup> ARAUJO, Eduarda. Porto, Porta de Entrada do Rio, Parte I: O Embranquecimento Histórico. Disponível em: <<http://rioonwatch.org.br/?p=12918>> Acesso em 3 out.2018

O que eu identifiquei como um certo isolamento da região portuária, a despeito de sua proximidade com o centro da cidade, vai sendo desvendado, na medida em que eu recupero pesquisas passadas. De fato, os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo têm uma história bem particular. Eles guardam uma memória, quase um segredo, de certo modo, sobre a história da cidade.

### **As camadas desse chão**

Proponho perceber *lugar* como “um espaço dotado de sentido”, remetendo à noção de cidade como palimpsesto, de Sandra Jatahi Pesavento. Ao apresentar tal conceito, Pesavento recorre à ideia de trama, “na qual se superpõem várias camadas, mais ou menos aparentes, se não invisíveis de todo” (2004, p. 27), e a um quadro de Paul Klee “que revela uma superfície observável, visível, dada à leitura de forma explícita, mas que deixa ver outras realidades implícitas e sugeridas” (2004, p.29). Essas imagens me fazem refletir sobre o que não é visto, sobre o que é preciso ver e sobre o modo como a memória se constitui, a nossa e as de um lugar.

Mergulhar na memória tem sido parte essencial do desenvolvimento deste trabalho. Por isso, escavo mais fundo para acessar um passado que, apesar de decisivo para a formação do Rio de Janeiro, vem sendo peremptoriamente apagado, e, para encarnar os vestígios das minhas primeiras derivas na região portuária, tratei de dar nova forma à coleção de lembranças, anotações e leituras empreendidas na época (2011/2012). Constato a efetividade do que diz Suely Rolnik sobre sua experiência ao escrever: “a escrita convoca o trabalho do pensamento, e lhe traz maior acuidade e consistência” (1993, p. 8).

Reativo abaixo as anotações realizadas a partir da leitura dos livros *Gamboa*<sup>3</sup> e *História dos Bairros - Saúde, Gamboa, Santo Cristo/ Zona Portuária*<sup>4</sup>, ainda em 2011, tendo como guia a imagem de camadas superpostas da cidade palimpsesto, que dão a ver apenas partes do todo. Penso na possibilidade de desvelá-las, aguçando os olhos para ver que...

Até o século XVIII, o mar vinha até a atual rua Sacadura Cabral, na região portuária, onde comerciantes vendiam suas mercadorias em trapiches erguidos na beira da praia.

Na região, na época ainda considerada longe do centro da cidade, estavam instalados vários mercados de escravos. O mercado de escravos do Valongo (na atual rua Camerino) foi aberto em 1774.

Em 1808, com a chegada da família real e da corte portuguesa, o Rio se torna a capital do império e uma nova ordem urbana começa a ga-

<sup>3</sup> BUENO, Alexei. *Gamboa: desterro e resistência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

<sup>4</sup> CARDOSO, Elizabeth Dezouart et al. *A História dos Bairros: Saúde, Gamboa, Santo Cristo/ Zona Portuária*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1987

nhar contorno. Enquanto a área onde hoje está a Praça XV se desenvolvia como uma cidade burguesa, os recém intitulados nobres e a nascente burguesia se empenhavam em manter a maior distância possível de tudo aquilo que os desagradava e envergonhava: os homens e as mulheres que eles escravizavam.

A construção do Cais do Valongo, em 1811, próxima a hoje Praça Mauá, satisfaz as elites brancas e a aristocracia e afastou de suas vistas o desembarque degradante de pessoas capturadas na África, que antes era realizado no porto da atual Praça XV. Estima-se que o Cais do Valongo recebeu mais de um milhão de africanos escravizados.

A área do Valongo (localizada hoje entre os bairros da Saúde e da Gamboa), além de abrigar mercados de escravos, era o local onde muitos deles se ocupavam do embarque, desembarque e venda de mercadorias. Quando mortos, muitos africanos e escravos eram enterrados, precariamente, no chão dessa região, onde foram construídos dois Cemitérios dos Pretos Novos<sup>5</sup>.

Após a abolição legal da escravatura, a região portuária, chamada também de Pequena África, continuou sendo habitada por uma população majoritariamente negra, descendente de escravos e pobre.

O Cais do Valongo foi aterrado em 1843 para a construção de um novo ancoradouro, destinado a receber a princesa Teresa Cristina, futura esposa de D. Pedro II, sendo rebatizado de Cais da Imperatriz.

O Cais da Imperatriz foi engolido em 1911 por um grande aterro que avançou sobre a Baía de Guanabara, eliminando de vez a sinuosidade de suas margens, com o intuito de criar ruas largas e avenidas e de ampliar a área do porto, retificando-o para receber navios maiores.

As reformas urbanas empreendidas por Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, expulsaram do centro da cidade a população de baixa renda, inflando a zona portuária, que sofreu apenas intervenções pontuais, sendo menos afetada que o restante da cidade.

Áreas ainda desocupadas (muitas em morros) da região foram desmembradas por seus proprietários, que abriram ruas, venderam lotes para os que podiam comprar e construíram casas para os que podiam alugar. Assim, parte considerável da imensa população atingida pela reurbanização da cidade se estabeleceu na região, ocasionando uma rápida ocupação habitacional proletária e o surgimento das favelas. A zona norte e os subúrbios não constituíam alternativa de moradia para os que sobreviviam de biscates ou recebiam diárias irrisórias.

---

<sup>5</sup> Pretos novos era o modo como eram chamados os escravos logo após a entrada dos navios na Baía de Guanabara e o desembarque.

A abertura das Avenidas Central (atual Rio Branco), em 1905, e Presidente Vargas, em 1944, contribuíram para isolar a zona portuária do centro da cidade (ao observar o mapa da região podemos perceber esta questão geográfica), restringindo, em grande medida, a circulação de pessoas aos que vivem ou trabalham ali.

Por fim, o continuado e grave descaso da prefeitura explica o atual estado de deterioração de boa parte dos bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo. Após décadas sem receber obras de reurbanização, na região portuária encontramos abrigada uma memória arquitetônica do Rio, ainda que em ruínas.

Tendo em vista que a cidade se remodela escolhendo que lugares quer incluir e excluir de seu projeto urbano (HARVEY, 2014), há que se ressaltar a potência resguardada na Pequena África, como região ficou conhecida, onde nasceu o samba e as religiões brasileiras de matriz africana se fortaleceram e prosperaram. É um território de memória e cultura relacionadas aos africanos e seus descendentes.

### **A trama performativa da memória**

Nutrida pelas memórias da região e pelas minhas, saí em deriva pelas ruas do entorno do Museu de Arte do Rio para criar meu experimento performativo ao final do curso/residência *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription*. Assim como a evocação de memórias, o exercício imersivo proporcionado pelo curso também possibilitou a reativação de uma experiência performativa anterior, que realizei nas ruas do bairro de Copacabana. Esse entrelace de acontecimentos se manifestou de forma inédita, porque em um novo chão – um chão com histórias, memórias e políticas muito distintas das que se manifestam em Copacabana – e com um novo corpo – um corpo meu mas que também já era outro, porque vibrava intensidades diversas. Somos capazes de evocar diferentes tempos em um mesmo espaço/corpo. Suely Rolnik escreve sobre um tipo de memória não cronológica, feita de marcas. Para ela, uma vez posta em circuito, uma marca continua viva e pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. “Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância. (...) Quando isto acontece, a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença” (RONILK, 1993, p 2).

Convoco a pesquisadora e performer Eleonora Fabião para pensar sobre corpo e performance. Um corpo performativo, segundo ela, é aquele que “flexibiliza a noção de *indivíduo* ao evidenciar que corpo não é separável de mundo, que corpo e mundo são multidões de relações” (2010, p. 26). Em uma entrevista, Fabião ainda fala sobre a potência da performance: “é

uma recriação psicofísica, uma invenção de modos de vida e uma experimentação política”<sup>6</sup>. E no seu ensaio *Corpo Performativo*, a autora define a performance como um conjunto de práticas que privilegia o corpo — do performer, do público, do mundo — como tema, matéria e meio. “Para um performer é imprescindível interagir diretamente com o meio no qual se insere e, na medida de seu propósito e alcance, rearranjá-lo e rearranjar-se através das operações performativas que realiza” (FABIÃO, 2010, p. 26). A palavra *prática* repercute em mim. Performance não existe enquanto não ganha corpo. Performance exige prática, exige matéria. A prática da minha proposição envolvia, além do meu corpo, o material para realizá-la e o lugar.

Em Copacabana, em 2017, depois ter passado um ano inteiro tentando me recuperar de uma fratura no pé, estava atraída pelo ritmo e o modo de caminhar das pessoas. Observava o movimento dos corpos sobre as calçadas, levando em conta sua topologia e sua organização enquanto lugar de passagem e de paragem. As pedras portuguesas que cobrem a maioria das calçadas de Copacabana fazem bonitos desenhos em preto e branco que necessitam de manutenção frequente para que as pedras não se soltem e abram buracos – transtorno frequente para o deslocamento dos pedestres. É comum torcer o pé nos buracos, se machucar, cair. Aí está um caso em que público e privado devem agir em conjunto: à prefeitura cabe construir e fiscalizar as calçadas; aos proprietários dos edifícios cabe cuidar da manutenção do trecho à sua frente. Como nem um nem outro cumprem adequadamente esse acordo, os buracos são muitos. Para chamar atenção sobre o problema, certo dia, com uma fita adesiva larga e amarela, contornei um buraco aberto na calçada de pedras portuguesas da rua Barata Ribeiro, um local super movimentado em Copacabana. Foi a primeira de muitas intervenções assim nas ruas do bairro.

### **Ação - Repetição - Diferença**

De volta ao último dia do curso/residência, quando saí a observar com maior acuidade as calçadas ao redor do MAR, já com o objetivo de realizar minha proposta performativa. Logo à frente, a Praça Mauá e seu chão completamente liso, formado por placas de cimento, legado das recentes obras de remodelação do Porto Maravilha. As ruas detrás do museu, Sacadura Cabral e Venezuela, igualmente remodeladas com a estética proposta pela prefeitura para esta área. Portanto, suas calçadas deixaram de ser constituídas por pedras portuguesas, e sim por placas de cimento, que estavam ainda quase novas. Decidi, então, me afastar um pouco mais da Praça Mauá, epicentro das reformas empreendidas. Não precisei andar muito, logo encontrei as ruas Acre e Marechal Floriano, cujas calçadas de

<sup>6</sup> Em entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0> Acesso em 3 out. 2018

pedras portuguesas resistiam, ainda que excessivamente esburacadas. Ali comecei a contornar, com a mesma fita adesiva larga e amarela que usei em Copacabana, as aberturas que a falta de pedras criava na calçada. Havia desde pequenos buracos a enormes crateras, que deixavam ver a terra do chão.

Uma grande quantidade de pessoas circula por essas ruas, a maioria velozmente, sempre desviando para não tropeçar. Claro que muitas tropeçam e caem. Na rua Marechal Floriano, ao contornar três buracos próximos um ao outro, em frente a uma loja de material de construção, fui alvo de comentários das pessoas que estavam na entrada da loja. Elas apoiavam a ação, dizendo que os buracos são um perigo, que muitas pessoas caem e tal. Nesse momento, a fita amarela acabou, eu entrei na loja e perguntei se vendiam essa fita. Sim, disseram, mas apenas nas cores verde e vermelha. Fiquei um pouco decepcionada, mas queria continuar. Então comprei a vermelha, pois a verde comporia o verde-amarelo da bandeira do Brasil, signo muito utilizado pela direita nesses tempos de ultranacionalismo e de apoio à volta da ditadura.

Seguindo em nossa deriva pela rua Acre, contornei com a fita mais algumas mais aberturas no chão. Ouvi alguém falar: “Isso é bom pra ver se o prefeito Crivella toma vergonha na cara e arruma as calçadas”. Percorremos um trecho da avenida Rio Branco que fica próximo à Praça Mauá. Longa avenida que atravessa a área mais valorizada do centro da cidade e muito homogênea em toda sua extensão, a Rio Branco abriga uma sequência de edifícios de escritórios, lojas e bancos, por onde circula um



© Carolina Natal, 2018.

público muito variado sobre uma calçada de pedras portuguesas bem mais conservada do que as das outras duas ruas onde realizei intervenções. As ruas Acre e Marechal Floriano possuem um comércio mais popular, em grande parte voltado para trabalhadores da construção, como bombeiros, eletricitas etc. Mas isso não quer dizer que não haja buracos na av. Rio Branco. No pequeno percurso que fizemos, vimos várias falhas no calçamento. Com a fita adesiva vermelha, contornei alguns buracos. Recebi olhares apressados e nenhum comentário – ali as pessoas andam com muita pressa.

Seguimos pela rua Marechal Floriano, contornando com a fita vermelha mais um ou dois buracos. Quando, de repente, eu e minha companheira de jornada, Carol Natal (que tirou as fotos que aparecem aqui), vimos um grupo conversando, num burburinho diferente do habitual naquele local. Mais tarde, de volta ao MAR, soubemos que se tratava de pesquisadores que estavam ali para acompanhar a retirada de ossadas e objetos que foram encontrados durante as escavações que estão ocorrendo na rua Marechal Floriano para a implantação de trilhos da nova linha de VLT (veículo leve sobre trilhos, um tipo de bonde moderno que agora circula no centro do Rio). Dos buracos saem ossos! O ambicioso projeto de remodelação urbana *Porto Maravilha*, visando alavancar o capital turístico da área, acabou evidenciando, como “efeito colateral”, o passado escravagista da cidade, pois as ossadas encontradas pertenciam a pessoas que foram escravizadas e enterradas em diferentes pontos deste território.

Reativar uma performance é torná-la outra. Sigo aqui a trilha de André Lepecki que, no ensaio *Planos de Composição*, entende que *reobrar* uma obra é dar outra possibilidade àquilo que ela já foi uma vez. “O *re-enactment* não recria uma obra passada, não resgata uma dança parada no tempo que já foi. O *re-enactment* atualiza virtuais presentes e concretos da obra que já foi, mas que, no entanto, ainda age e por isso ainda é” (LEPECKI, 2010, p. 19). Ao reativar a ação na zona portuária, eu me atualizei, ela se atualizou. Entre a experiência performativa em Copacabana e a no entorno do MAR me atravessaram novos devires. Ao realizá-la nesta última vez, meu pensamento agregou novas referências, meu corpo se agenciou de outro modo, a relação entre mim e o lugar da ação era outra; o lugar era outro.

Reafirmo que não poderia intervir no chão da região portuária sem reverenciar suas histórias, memórias e políticas. Impossível não pensar em tudo o que aconteceu nesse território. Recentemente, com as obras realizadas pelo projeto Porto Maravilha, muitos passados foram desenterrados, no plano real e no simbólico, e discussões fundamentais para a cidade e seus habitantes emergiram.

Volto mais uma vez à imagem arquetípica do palimpsesto: escrita sucessiva de textos superpostos, como nos informa Pesavento: “Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou, mas que deixou vestígios que podem ser recuperados” (PESAVENTO, 2004, p. 26). A autora sugere uma espécie de arqueologia do olhar para que se possa alcançar aquilo se encontra oculto.

Em *Planos de Composição*, de Andre Lepecki, encontro uma exposição sobre o conceito matérias fantasmas, de Avery Gordon, que se encaixa espantosamente às minhas reflexões sobre a região portuária do Rio. Cito Lepecki que cita Gordon:

O que é uma matéria fantasma para Gordon? “Todos aqueles fins que ainda não terminaram”. Esses fins ainda sem término (o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada) prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente. Para Gordon, “matéria fantasmas” são também todos aqueles “corpos impropriamente enterrados da história”. No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus alagoes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém atenta e cuidadosamente (LEPECKI, 2010, p. 15).

Percebo, ao chegar ao final desse texto, reverberações que eu não poderia imaginar antes. A partir da reativação de uma obra nascida do incômodo com o chão em que piso diariamente, acabei por mergulhar fundo em um outro chão. E, determinada a desvendar suas muitas camadas, me deparei não só com as memórias da região portuária do Rio, mas também com as minhas, operando ambas em uma nova modulação e dando novo sentido a elas. Sinto que novas materialidades ganharam forma. Meu corpo conseguiu se preparar melhor para “entrar em cena” e, ao atuar nesse território, ativou a possibilidade de desdobramentos inéditos. Além disso, escrever sobre todo o processo exercitou sobremaneira meu pensamento sobre ele, abrindo novos caminhos.

\*

Gosto de imaginar como continuar daqui. Talvez uma proposição que vá além de demarcar as fissuras do chão, que convide a dançar com elas,

fazendo assim aflorar o que está invisível, silenciado. Uma ação contra a máquina hegemônica que soterra a diversidade de ritmos e sentidos de um lugar. Como sugere Lepecki, “ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se ganha horizontalidade” (2010, p. 18). Abraçar o chão.

\*

Agradeço a Sérgio Andrade e a Lidia Larangeira, professores propositores do curso/residência, por criar a chance do mergulho e da ação, tão bem acompanhada. Agora é seguir, escolhendo o que levar junto. Parar, reparar, alargar, aprofundar – tramando estrutura e fluidez. Tentativas.

## Referências

FABIÃO, Eleonora. Corpo Performativo. In: Bardawil, Andrea (Org.). *Tecido afetivo*: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, C. et al (org.). *Criações e Conexões*. Cartografia Dança 2009-2010. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: *Revista Esboços* v. 11, 2004.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir - Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

## ***Inbox: cartografia da busca por uma saída expressiva para uma experiência de trans-in-corporação***<sup>1</sup>

*Paula Peregrina*



***Acesse o vídeo Inbox (2018)***



**N**a infância eu tinha uma estranha relação com certos brinquedos tradicionais e souvenirs. As bonecas me apavoravam. Durante o dia, eu simulava interesse por elas, como uma resposta à expectativa dos adultos. No entanto, havia algo naquelas formas aprisionadas, naquelas expressões imutáveis, naquela submissão absoluta das bonecas, que realmente me aterrorizava. Imaginava que um objeto como aquele só poderia servir de instrumento para espíritos atormentados ou qualquer coisa “fora do mundo” capaz de assombrar. O pânico era tal que não conseguia dormir no mesmo quarto que uma boneca e elas eram recorrentes nos meus pesadelos. Por mais que tentasse, nunca compartilhei do gosto em brincar com aquelas coisas que troçavam com a minha própria existência – um corpo de criança aprisionado e submisso, um corpo de mulher aprisionado e submisso, um corpo que nunca se move exceto pela intervenção do outro, um corpo que se molda para e pelo outro.

Se a minha relação com as bonecas era claramente negativa, por outro lado, com os souvenirs, particularmente, com as caixinhas de música,

<sup>1</sup> A presente escrita realiza um percurso reflexivo relacionado à elaboração do trabalho artístico “inbox”, elaborado como desdobramento da experiência vivenciada no curso Performance as conter-choreography and situated inscription e participação no 2º *Trans-In-Corporados*. Propõe uma reflexão sobre as tentativas em mover-se criticamente e politicamente em resistência ao capitalismo, a partir de uma analogia entre esse modo societário e a caixinha de música, compreendendo o desejo e a autocrítica enquanto elementos fundamentais nessa movimentação.

essa relação era paradoxal. Deixo sobre os souvenirs em geral apenas uma observação que permita ao interlocutor os seus próprios devaneios: porcelana, vidro, resina, frágeis, diferente das bonecas de plástico e pano, essas peças podiam fissurar, quebrar. Dentre os souvenirs, as caixinhas de música me deixavam obcecada. Era capaz de ficar horas observando a repetição de sonoridade e movimentos que se prolongava a partir de uma fração mínima de ativação mecânica. Aborrecia os adultos com minha insistência em repetir inúmeras vezes aquele mecanismo que parecia dar vida a algo que funcionava por sua própria conta.

Contudo, elas e todos os souvenirs também me atemorizavam nas horas mortas. Insone, ficava à espreita de que as caixinhas de música comesçassem a funcionar independentemente, ou que algo se desprendesse daquelas pequenas estátuas imóveis. Esse medo era distinto do que se relacionava às bonecas. Enquanto as primeiras eram objetos de fantasmas, os souvenirs e caixas de música eram os próprios fantasmas e, por isso, o medo se misturava ao fascínio de que esses objetos pudessem se rebelar e se apropriar de suas existências. Por que, agora, sou atravessada por essa memória?

Durante um exercício na graduação<sup>2</sup>, busquei por sons que fossem cores. Atraiu-me particularmente um cilindro de oxigênio, o qual, com uma haste de ferro, toquei tal qual um violino, registrando o som. Como contraposição, intervalei o experimento acústico com uma mistura entre percussão e raspagem de entulhos de metal acondicionados em um tambor de ferro. Os ruídos das experiências de outros alunos se misturaram à gravação. O resultado revelou duas possibilidades sonoras para o metal, uma fluida e ressonante e outra, áspera, fabril, deflagrando o próprio movimento do corpo trabalhando. Essa experiência acabou por orientar também o rumo do trabalho que realizaria como desdobramento da participação no curso *Performance as counter-choreography and situated inscription*, para o qual até este momento, não havia encontrado saída expressiva.

A verdade é que, durante essa imersão, na qual eu buscava por um outro olhar, por outro contato com o corpo e com o urbano, tive uma reação distinta da liberação e expansão que almejava. O efeito das experiências foi o retraimento e o minguar do meu contato com o urbano, que antes era intenso, imanente ao meu modo de existir marcado por nomadismos, derivas, contemplação do banal e do corriqueiro, da imersão desprendida nos espaços de passagem, e mesmo do contato com o “outro estranho”. Sem especular sobre as razões dessa reação adversa, é relevante salientar que é apenas a partir do Encontro entre o curso mencionado com minhas atividades na graduação que finalmente ocorre uma fissura

<sup>2</sup> Exercício realizado durante a matéria Arte: Ecologias, com as professoras Marina Fraga e Paula Scamparini, no Curso de Artes Visuais – Escultura, da Escola de Belas Artes da UFRJ.

a partir da qual posso me liberar da retração contraída e encontrar uma via expressiva como desdobramento do que vivenciei naquele espaço de construção crítica e política pelo viés da dança.

Na relação com o processo incompleto dos sons extraídos do cilindro de oxigênio, dos entulhos metálicos, e atravessados pelo ambiente experimental coletivo, encontrei-me novamente com uma situação análoga àquela que no passado eu tive com as caixinhas de música. Repeti inúmeras vezes a gravação, procurando por algo nela e, depois de alguma persistência, a imagem das bailarinas rodopiando incessantemente uma coreografia cíclica nas caixinhas veio-me como uma disjunção, pois o som que eu escutava e repetia não era ritmado e previsível como o produzido pela mecânica das caixas de música, exceto pela sua captura, realizada por mim.

Ante a lembrança das caixinhas de música, ocorreu-me a experiência com o Trans-Incorporados. Irremediavelmente a figura da bailarina me remete à dança, a sua performance na caixinha, à coreografia, contudo, certamente, a perspectiva de dança e de pessoa que dança que vislumbro, mesmo antes dessa experiência propriamente, não corresponde a esse estereótipo. Conforme Silva e Wolff (2018, p.279-280) a disciplina imposta ao corpo da bailarina da caixinha de música enreda o corpo em uma teia de saberes e poderes que visam impedi-lo de um ato de resistência à hegemonia patriarcal. Contudo, esse mesmo ato de poder gera modos de resistência capazes de fugir à lógica da caixa de música e ressignificar o corpo, aproximando-o da realidade contemporânea.

Localizo, portanto, essa associação espontaneamente estabelecida entre a caixinha de música e a experiência no referido curso e seus desdobramentos, na característica dessa vivência em tentar fugir da “caixinha de música” ou da “caixinha de dança” a partir de outras trajetórias, outros modos de existir, outros modos de ser corpo que entrem em choque com a lógica capitalista, lógica que equiparo com a caixa. Essa tensão entre estar na caixinha de música e desejar sair dela me remete aos conceitos de “choreopolicing” e “choreopolitics”, de Lepecki:

The purpose of choreopolicing, then, is to de-mobilize political action by means of implementing a certain kind of movement that prevents any formation and expression of the political. Choreopoliced movement can thus be defined as any movement incapable of breaking the endless reproduction of an imposed circulation of consensual subjectivity, where to be is to fit a prechoreographed pattern of circulation, corporeality, and belonging. (...) In contradiction, we can say that choreopolitics requires a redistribution and reinvention of bodies, aesthet-

ics, and senses through which one may learn how to move politically, how to invent, activate, seek, or experiment with a movement whose only sense (meaning and direction) is the experimental exercise of freedom (LEPECKI, 2013, p.18-19).

O autor propõe a existência desses dois modos de coreografia: um reprodutivo e formatado a partir de configurações impostas consensualmente e outro criativo, capaz de reinventar os corpos, que funciona como um exercício experimental de liberdade. É a partir dessa tensão entre modos coreográficos que desenvolvo o trabalho “inbox”. Contudo, por que nele mantenho os atos de resistência, isto é, a “choriopolitics”, também na caixa? A composição trabalha disjunções entre movimento e sonoridade, entre expectativa e manifestação, buscando capturar a manifestação dessa tentativa em sair da caixinha de música. Trabalho, portanto, com a compreensão de que o movimento crítico e político é, ainda, uma tentativa, um aprendizado, um devir.

Retomo, nesse contexto, o mesmo autor em sua observação quanto ao diagnóstico de Arendt em relação à nossa capacidade de movimentação política “we do not know — at least not yet — how to move politically” e interpreta que a mesma sentença poderia dizer que não sabemos, ainda, nos movimentar livremente: “the loss of knowing how to move politically results in, as much as produces, the loss of being able to find sense, meaning, and orientation, in moving freely” (LEPECKI, 2013, p.13).

Nessa busca por uma construção política e crítica a fim de resistir ao modo societário capitalista, a caixinha de música em “inbox” funciona como uma imagem da tensão entre “choreopolicing” e “choriopolitics”, que compõe a experiência de aprendizado e construção de modos de ser livre. Pode-se pensar, ainda, que esses elementos não marcam, necessariamente, um “dentro” e “fora” delineados e claros, tal qual um confronto entre opositores, mas podem se encontrar simultaneamente presentes nos próprios atos que pretendem resistir e desestabilizar o modo capitalista. Para prosseguir, retomo experiências vivenciadas durante o curso e respectivos eventos.<sup>3</sup>

No Workshop com o artista residente Julian Blaue, foi proposto aos participantes que elaborassem um relato sobre uma experiência pessoal que poderia ser interpretada como reflexo da sociedade capitalista. Da minha parte, lidei com o fato de que todas as minhas experiências poderiam ser interpretadas como reflexo da sociedade capitalista, pois não me imagino desvinculada desse contexto. Desse modo, poderia elencar incômodos e fazer associações específicas, pontuais, de certas vivências que são reflexos da sociedade capitalista, particularmente das desagradáveis, da-

<sup>3</sup> 2º Trans-In-Corporados: Construindo Redes para a Internacionalização da Pesquisa em Dança.

queelas que sinto ou percebo violentas e nocivas, mas seria apenas uma opção, pois qualquer outra experiência poderia ser tomada como tal reflexo, mesmo a mais banal.

Conforme pude observar em certos momentos da minha participação nos eventos referidos – particularmente na mesa a qual Blaue integra,<sup>4</sup> durante a qual ele menciona o meu relato sobre o capitalismo –, o posicionamento predominante dos participantes que se manifestaram quanto a essa perspectiva foi de que ela seria negativa e não contribui para a crítica ou reflexão acerca do capitalismo, associando, inclusive, proposições semelhantes como opostas ao que estava sendo coletivamente, ao menos em nível de proposta, construído ali.

As reações passionais que presenciei nesses eventos diante de perspectivas que destoam do que se compreende por crítica ao capitalismo ou mesmo por “posicionamento político”, não selaram a minha experiência nesse curso e seus eventos. Continuei a reverberá-la enquanto tentava encontrar para ela uma saída expressiva. Começo por ressaltar que entendendo que a crítica e a política não devem destoar apenas dos discursos, palavras de ordem e outros elementos simbólicos que funcionam como orientadores do que, por falta de palavra melhor, chamarei de “oposição”. Também é preciso destoar e desestabilizar, mediante uma crítica ao capitalismo, dos seus modos de funcionamento, sendo um deles a configuração rígida e previsível de modos de existir, de pensar, de fazer. Portanto, é fundamental a mobilização do desejo enquanto posição revolucionária, desejo esse que não se delimita a um viés ideológico ou uníssono, concordando com Deleuze:

(...) de qualquer modo o desejo faz parte da infraestrutura (não acreditamos de modo algum num conceito como o de ideologia, que não dá bem conta dos problemas: não há ideologias). O que ameaça eternamente os aparelhos revolucionários é elaborarem uma concepção puritana dos interesses, e que são sempre realizados apenas em favor de uma fração da classe oprimida, de tal modo que essa fração reproduz uma casta e uma hierarquia totalmente opressivas (...). A esse fascismo do poder, nós contrapomos as linhas de fuga ativas e positivas, porque essas linhas conduzem ao desejo, às máquinas do desejo e à organização de um campo social de desejo: não se trata de cada um fugir, como quando se arrebenta um cano ou um abscesso. Fazer passar fluxos, sob os códigos sociais que os querem canalizar, barrar. Não existe posição de desejo contra a opressão, por mais local ou minúscula que seja essa posição, que não ponha em causa progressivamente o conjunto do sistema capitalista, e que não contribua para fazê-lo fugir (DELEUZE, p. 30-31, 1992).

<sup>4</sup> Com o trabalho “The personal encounter with world politics – autobiographism in lecture performances: an anti-capitalist strategy?”

Desse modo, não consigo compreender qualquer posicionamento crítico contra o capitalismo que se recuse ou reaja de maneira opressiva a outros modos de manifestar essa crítica que não aqueles que estejam institucionalizados, incorrendo-se, assim, no risco de contradição e de funcionar estruturalmente em conformidade com aquilo que se critica. Reforço para mim, portanto, como reverberação dessa experiência, a autocrítica, expandindo essa noção não apenas ao âmbito individual e subjetivo, mas a tudo o que compõe a minha experiência (pessoal, acadêmica, política, etc.), como ferramenta de subversão e desestabilização. Uma vez que me assumo imersa, imanente ao modo societário que critico – a sociedade capitalista –, ter a mim e a minha própria experiência como alvo e ferramenta da crítica contra o capitalismo em vez de me conceber fora disso, superior a isso, invulnerável a isso, do meu ponto de vista, é uma potência e não uma perspectiva negativa.

Isso me permite lidar com a experiência cotidiana no capitalismo de maneira a compreender como ela me atravessa, a fim de encontrar nessa própria experiência fissuras que me permitam escapar, fugir dela e desestabilizá-la. Permite que eu me dessacralize como pessoa angelical e fora de tudo o que critico. Vivente, composta, constituída em uma sociedade com elementos perversos, também sou perversa e essa autoconsciência me oferece um ponto de partida para além do utópico sem que eu tenha que abandoná-lo, um ponto de partida de ação possível. Meu próprio corpo, minha própria existência, dessacralizados, desromantizados, constrangedoramente cientes de sua condição de bailarina na caixinha de música.

Retomando os relatos iniciais, fiz uma comparação da minha relação com as bonecas e as caixinhas musicais: as primeiras me causavam uma aversão incorrigível, as segundas me fascinavam e atemorizavam simultaneamente. Refletindo sobre o percurso que me levou às caixinhas de música nesse trabalho, resalto uma diferença fundamental no modo com que elas e as bonecas se manifestavam para mim: a submissão e inexpressividade nas bonecas era explícita. Por outro lado, a caixinha de música e suas bailarinas gozavam de um mecanismo que, por um determinado período de tempo e dentro daquele espaço ao qual estavam condenadas, lhes permitia uma aparente e ilusória existência própria.

Penso que a experiência de coexistir com o capitalismo se aproxima do funcionamento da caixinha de música: apesar de toda a sua configuração pré-definida – o corpo da bailarina imutável, o movimento repetitivo, a música rodando conforme a programação do mecanismo, o gatilho do movimento ambiental (espacial e sonoro) nas mãos de quem ativa a caixa – por um instante mais longo do que aquele que a ativa exteriormente o objeto

em si parece livre, atuando pela própria vontade. Essa simulação de liberdade da música e do objeto bailarina na caixinha de música me remete à sociedade de controle. Nas palavras de Deleuze, as sociedades de controle “funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. (...) Face às formas próximas de um controle incessante em meio aberto, é possível que os confinamentos mais duros nos pareçam pertencer a um passado delicioso e benevolente”. (DELEUZE, 1992, p.216).

Um dos grandes trunfos do capitalismo enquanto modo societário é justamente essa interiorização das palavras de ordem, incidindo nos gestos, pensamentos, sentidos, afetos, memória, modos de existir. Cerceia os desejos em conformidade com o seu próprio funcionamento que confunde o que é da ordem da livre escolha com o que é da ordem da imposição. O funcionamento do capitalismo não se dá por uma oposição direta, clara, mas por uma persuasão, por um jogo capaz de ludibriar seus participantes.

Seus mecanismos para isso são inúmeros e impregnam toda a nossa experiência social: anúncios, informações, discursos nos mais diversos formatos nos invadem a partir de sua presença nos âmbitos público e privado. Diante do uso de aparatos tecnológicos cada vez mais acessíveis e necessários enquanto extensão da vida, esses orientadores estão presentes e interagem conosco na maior parte do tempo. Coloco em paralelo a experiência na cidade com a experiência no universo virtual e percebo que no virtual também existe um espaço com questões semelhantes. As existências na virtualidade também são orientadas, cerceadas, censuradas, violentadas e esse é um espaço cada vez mais presente e mais poderoso de vivência, interlocução, influência. Nesse sentido, existe um corpo, para além do fisiológico e da carne que entra em questão diante da virtualização da existência: um corpo e um modo de existir virtual, psíquico, que também precisa dançar e “contra-coreografar”.

## Referências

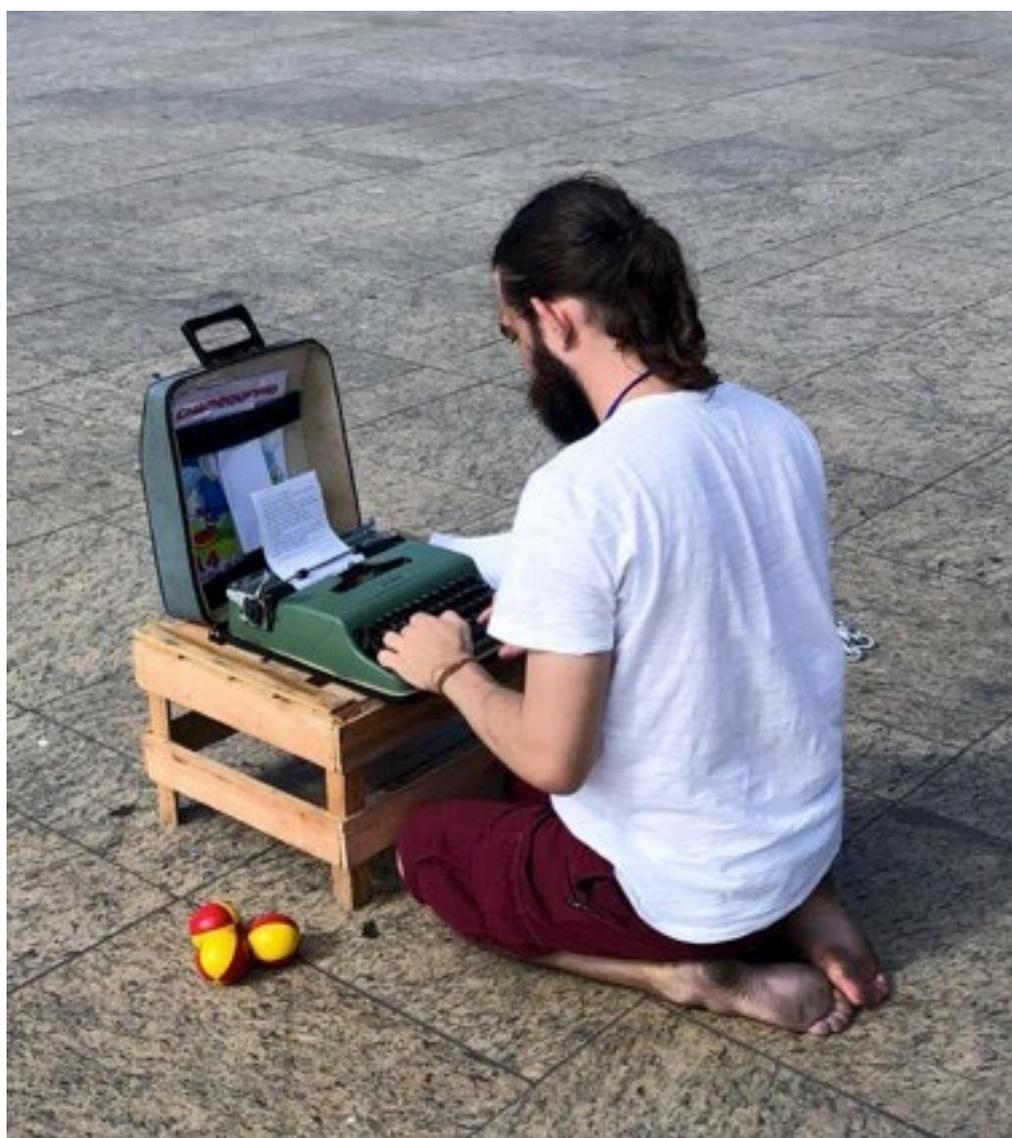
DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

LEPECKI, André. Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer. *TDR/The Drama Review*. vol.57. Issue 4. Winter, 2013. p.13-27

SILVA, D. G. N.; Wolff, S. S. Repensando a construção do corpo da bailarina da caixinha de música por meio de um processo de criação coletiva em uma ONG de Santa Maria. *Rev. C. de Artes*. v.8. n.1. Curitiba, 2018. p.270-289.

## Coordenadas de Guerrilha #1

Artur Dória Mota



Praça Mauá, Rio de Janeiro, 2018. © César Barros

chega acompanhado passo a passo

caminhar umbilical

peso acúmulo a pouco pesar

cuidado assim distribuído entre mãos de trabalhos tão distintos

difícil carregar a sós este burburinho

nada acertado de antemão

um ponto qualquer na praça, e deste, livres para praticar metástases no corpo da praça, para além da praça, para onde lhes for possível irradiar

um ponto, momento qualquer, é preciso abrir o caixote que os une

pousá-lo ao chão

deixar devir o conteúdo misturado de cada qual

redistribuir o corpo no espaço

ela retira o conteúdo que lhe veste

posiciona o que virá depois

aperta o desfile vida de sua dança e deixa-o a sós com suas coisas que agora o acompanham:

o caixote, uma maleta com uma máquina de escrever, 3 bolinhas de malabares

no corpo, a guia azul do orixá guerreiro

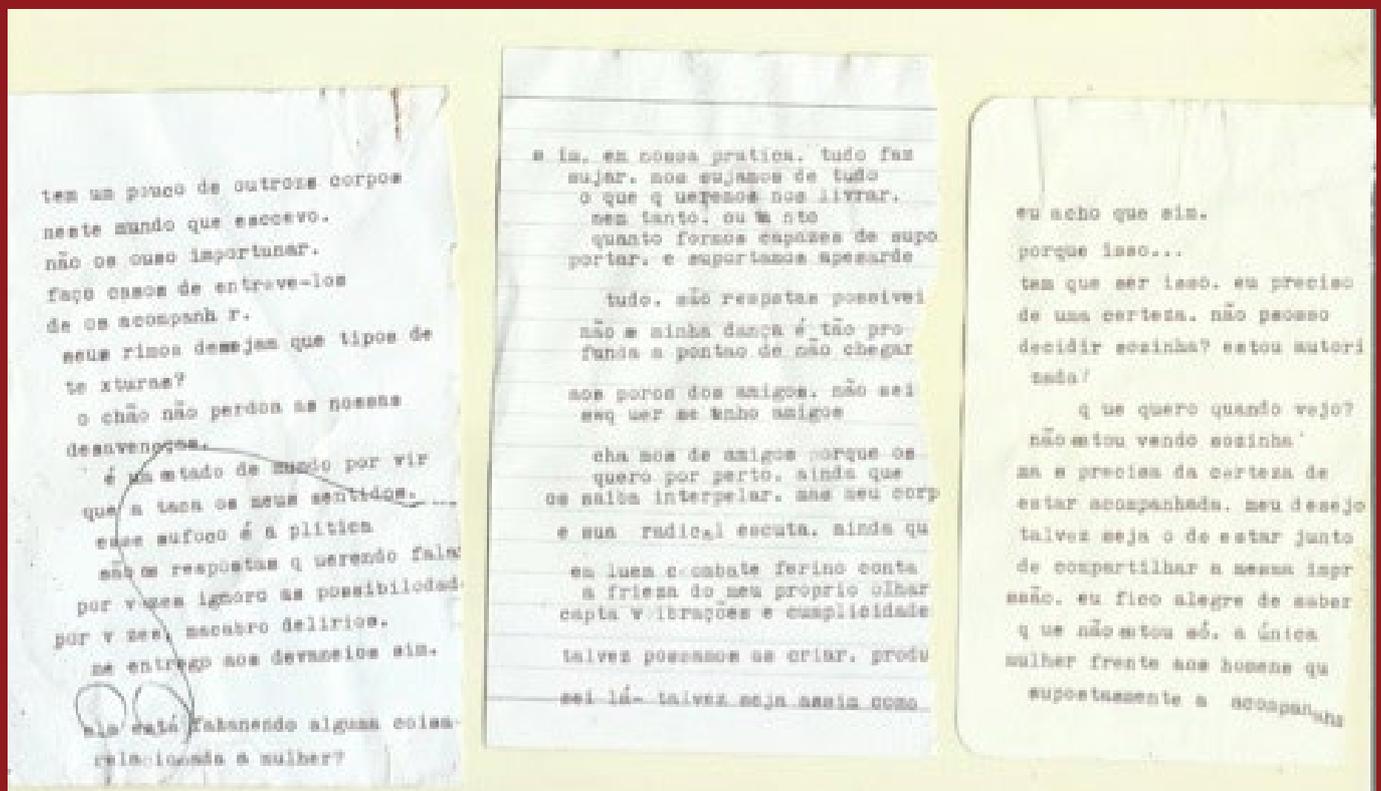
na maleta, folhas de papel colhidas de cadernos diversos, cadernos de pessoas com quem esteve próximo

clips de papel encontrados na rua atrelados um ao outro

posiciona-se:

o caixote virado apoia a máquina, abre a maleta, as bolas ao lado (saída de emergência para fugas possíveis)

sentado em *seiza*, presta uma reverência e começa:



\*\*\*

sozinho a embeber-se de presenças outras

escreve sonhos

concentra-se a céu aberto

o céu sobre sua cabeça

o céu na iminência de desabar

\*\*\*

deixou baixar o que vier  
 povoava as superfícies dos papéis recolhidos  
 compactuava desejos  
 todas as possibilidades que se insinuavam neste território  
 se encadeava, o som da máquina, a movimentos em cerimônia  
 não deixou nada passar  
 e tudo passou  
 tudo passava

ouviu , quem sabe, gritos de contestação

*respira*

(...)

-----

se exercita quando as pernas começam a doer  
 estica o corpo, se permite o ato de distância  
 não as pode torcer até o intolerável  
 joga no terreiro dos limites  
 ouvindo as condições do corpo  
 ações mínimas funcionando para o mecanismo de sua pretensão  
 ações infiltradas no intervalo de um respirar  
 ações respiratórias  
 (inspirar-expirar)  
 oxigenação  
 .....  
 momento para outras manipulações  
 variar a densidade dos pontos de contato  
 subir descer  
 não fazer-se de quem aguenta para fazer possível aguentar  
 não interessa por no jogo a exaustão por si mesma  
 mas sim as condições limites para postergar ao máximo a sua presença

\*\*\*

roda, roda ao redor deste território de escritura  
espaço imaginário, coreografia de tessituras:  
as bolinhas dançando tornado ao redor deste espaço  
tornando-o sensível  
as bolinhas em cascata  
cascavilhando a resistência de continuar  
uma ação permitindo a vazão da outra

a bola cai  
nova interrupção  
ele sabe, precisa correr, sem pressa  
é o ponto exato do tornar a maquinar  
o levantamento epifânico dos sentidos ao redor

não limiar d' alongamento.  
 preciso expandir meus limites de continuar.  
 meu limite é continuar?  
 quantos exercicios cabem em um escrever?  
 quantas corpos me olham e não se aproximam.  
 escrever 'manter a distancia?  
 talvez faça parte de algum ritual?  
 e eu? que estou fazendo? saerá que se  
 perguntam?  
 fazemos juntos, mas não nos escrevemos.  
 inscrevemos partes de nossos desejos q ue  
 não podemos deixar escapar.  
 nisso somos desobedientes.  
 porque o desejo de seja sem a covardia da  
 obediencia. volto a acompanhar o vento quer  
 submeter a folha.  
 será tão fragil a folha?  
 será tão moça a ponto de não se aguentar  
 vejo a folha dançando esse vento.  
 formando o rosto q ue só em sonho penso  
 ter aqui comigo. mas esse momento oão é  
 meu. aqui a cocentração faz com que tudo  
 fuja. tudo voa. e eu q uase quero voar  
 com estas folhas. não se deixo  
 mas a espero ativamente. talvez se prda  
 talvz se despedaçem. não as posso amtner  
 em seguranças  
 que querem?  
 se debatem. mas isso não  
 é ocaso para lhes desprender.  
 não estão presas. mas minha escrita só lhes  
 liberta de sua propria inanicação.

\*\*\*

o horizonte espalha-se ao largo

abraça todo o corpo

quase o sufoca.

o esforço é incompatível com a candura

seu frenesi volumoso cresce a cada golpe que inaugura uma nova presença no papel, presença que logo se esvai

não se dedica a pensá-las, não é preciso.

os golpes vão se afinando  
 os ritmos, os encadeia em velocidades inalcançáveis  
 tudo o atormenta  
 o mundo eclode de incontáveis povoamentos  
 nada os poderá conter  
 tudo o embebe de forças inconciliáveis  
 urdiduras existenciais pinotam por cadeias de acontecimentos ilustres  
 os atos se repetem  
 o peso é inevitável, cruel até  
 algo teima em nascer

a tarefa a que se entregou deve ser cumprida até o fim  
 o rito segue intermitente  
 não há descanso, o descanso se dá na própria transição entre atos  
 o descanso seria um descaso

\*\*\*

tudo o engloba de perspectivas  
 lembranças interagem com ao som de metrônomo acelerado  
 ele caminha sem direção por ondas de gravidade e desespero  
 seu semblante compenetrado esboça um sorriso debochado  
 os olhos explodem de vísceras como quem se afoga em presentes  
 o cansaço é já uma canção esquecida

\*\*\*

o olhar por vezes trafega do transe e transpira o ambiente a tomar fôlego  
 as folhas se debatem ao vento serpenteantes nos clips  
 acumulam-se uma após a outra, por vezes parecem querer se perder  
 aos céus, mas sem clamar, sem assumir a posição  
 bate-lhes, bate o medo de se darem a voar  
 tudo bem se voarem

parecem hostis, inquietas

escrituras incertas de insatisfação

\*\*\*

profundezas de respirações sem fim

o ar entope seus pulmões de capacidades migratórias

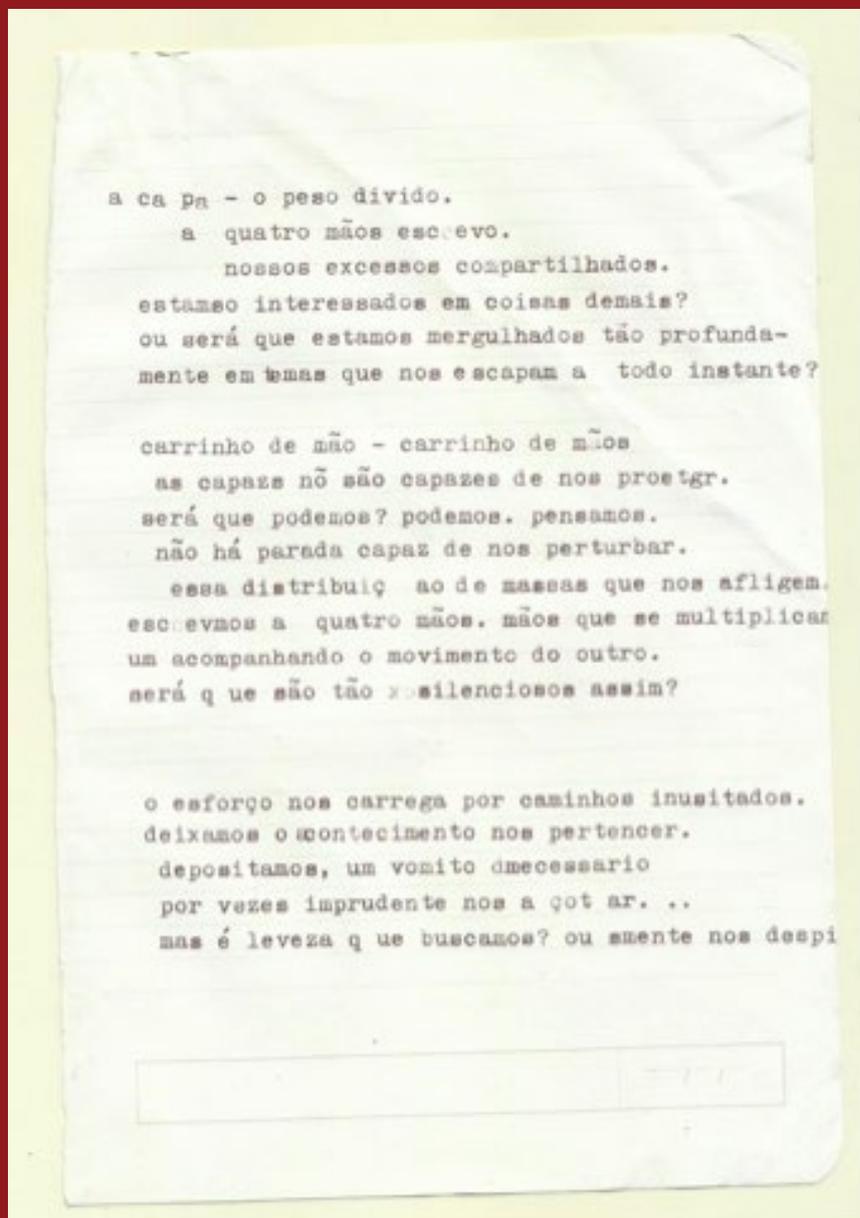
ele está prenhe de esquecimentos

ficou cego a sós

o corpo amolado de confissões libertárias

talvez sofra de visões, tenta fazer análises

tudo se perde nas folhas molhadas de acontecimentos



- *mas por que aqui?*
- *porque aqui estou, podia ser ali*
- *aqui fui depositado*
- *meu trato é um mato que despista o sol com frutas de escrever*

\*\*\*

algo quase penetra, sente que pode continuar  
 cada levante produz rastros de malabarismos que não perdoam  
 tudo caçoa da sua competência de cuspir nas folhas, de elevá-las  
 aquém do espaço em branco, tão profícuo em preleções de preenchi-  
 mento  
 são muitos os espaço que se abrem, ocupam e desocupam, imóveis a  
 espera de habitações possíveis

neste terreno constructo humano de ambições obreiras, repicado de  
 morte e justificativas de infraestrutura  
 ouve-se a miscelânea de narrativas  
 memórias desencadeadas por selvagens suspiros  
 ungidos por golpes galopes martelos de cortesia  
 difícil a permanência  
 há de suportar a saturação de movimentos de contenção a deflagrar  
 vontades de desistência  
 ele pernoita em ocasos que suscitam desfibrilações nervosas  
 o carrinho armado diante de si continua impassível, ostentando a força  
 impronunciável de produzir rasuras na paisagem  
 paisagem carcomida de interesses voltados para o público externo  
 a violência inevitável, rangendo as violações  
 a barricada alvejada, porém, coloca-se entre ele, afirmando-se em esta-  
 do de prontidão



*Praça Mauá, Rio de Janeiro, 2018. © César Barros*

o terreno infértil protela medidas de reajustes: reformas e melhorias denotam grande apelo e preocupação social

ele faz-se surdo diante das tentativas de cooptação

escuta agora o prenúncio da aurora, a aurora de um novo mundo

absorve-se de relatos de ficção científica

confrontos cosmológicos

cuidado: aquilo que deriva da confusão da marcha dos afetos

\*\*\*

inaugurou perigos e aventurou-se através  
 sonha com discos voadores e criaturas extraordinárias  
 sabe da força de suas existências sempre a ponto de transbordar para  
 este plano  
 não se preocupa em vazar referências  
 sua preocupação é com a guerrilha constante do refazimento do mundo  
 seu armamento é pesado em termos mitológicos  
 ele se comunica, encontra um jeito  
 sonha com músicas de muito antes, no tempo antes do tempo

luta contra a marcha da catástrofe, caminha apocalíptico, guerreiro cava-  
 leiro do apocalipse

não para a louvação devota ou para fazer-se testemunha, ao contrário,  
 trabalha a máquina a fim de evitar o fim do tempo do fim

ele sabe da tempestade que se aproxima

\*\*\*

tem sempre a impressão de ouvir um pulsar de tambor  
 práxis existencial contaminada de rebentos  
 montou posição em barricada frágil pela alegria mínima de compartilhar  
 seu trato é o da limpeza que preside a vida, a vida em resistência, a vida  
 e seus levantes  
 advoga contra aqueles que fabricam recursos contra vidas matáveis  
 ele luta  
 não irá se render, não há rendição possível frente ao intolerável  
 faz o terreno, adensa o território, invoca as armas, golpeia, refina a técni-  
 ca, colhe as vozes que puder, sente a gravidade ensinar-lhe em direção  
 ao chão  
 e segue a abrir os caminhos para os atos que se perfazem

\*\*\*

as camadas de presença que lhe cabem se sucedem em acolhimentos vorazes

ali onde está, sabe não poder resistir por muito tempo

sabe que deverá, momento outro, recomeçar o trabalho que o atormenta em sonhos de floresta

a pergunta:

é possível tecer jardins bordando palavras a contragosto?

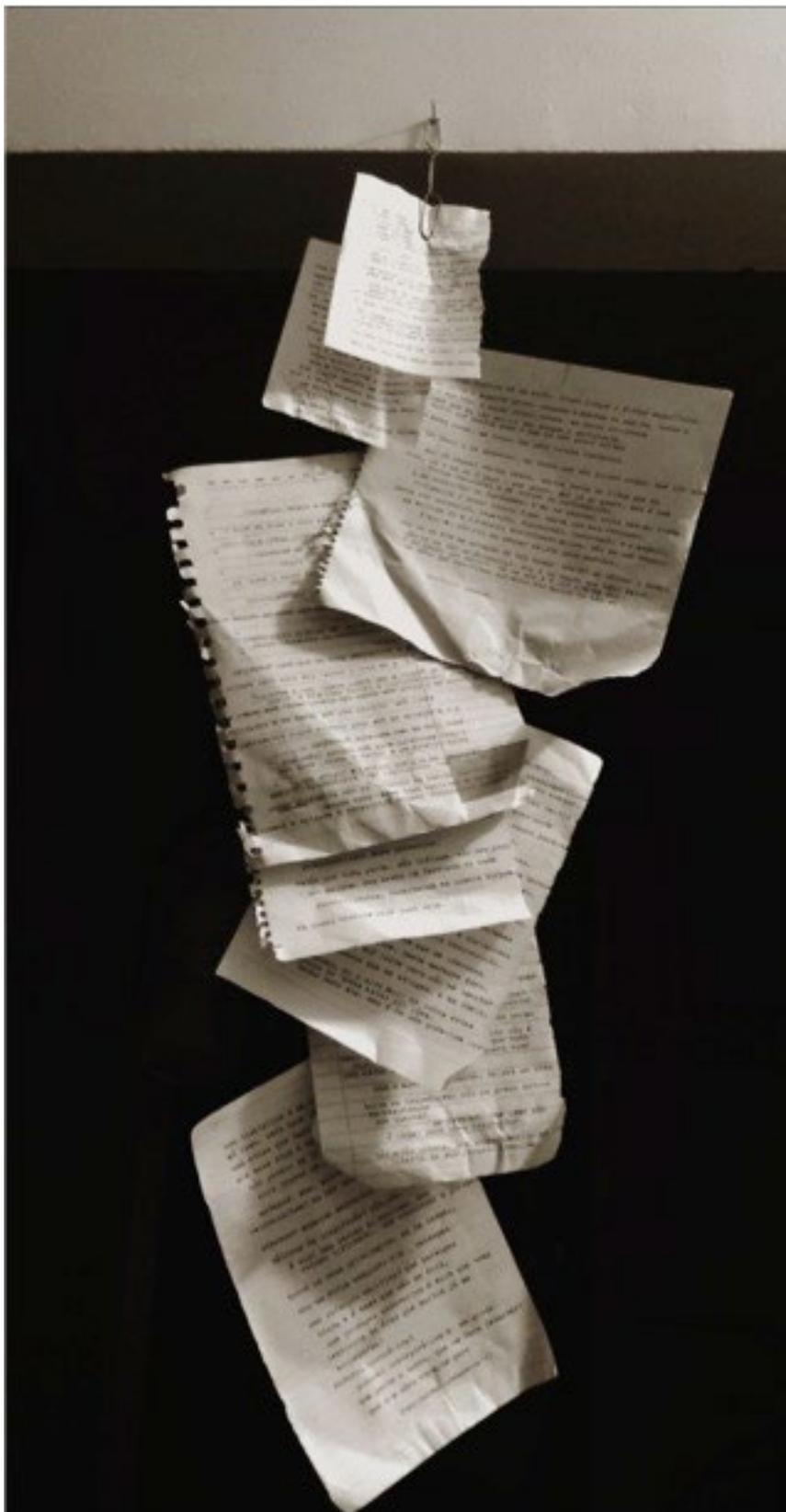
(a) -----

(b)-----

(c)-----

(d)-----

(e) -----



Objeto de ocupação  
do espaço inabitado

## ***Performar Cidades***

*Carolina Natal*



**>> Acesse <<**



## POEMS HAVE DREAMS

By Shalon T. Webber-Heffernan

*an old woman moves with the breeze  
shifting prayers  
mimicking shadows, laughing with angels*

*she loves—open hearted  
a mother, a dancer  
star worshipper  
hands connect to mouth  
constellations of meaning*

Silent in a foreign country. Sensuous, Sensuous: nobody knows I speak my body.

*foreign/foreigner*

Smell of cigarette smoke and cheap cologne reeking through the muggy night.  
Dirty busses, traffic, sore muscles, fried meat, sex work and the American Dream, perchance.  
Everywhere the same stain of capitalism marks individuals with its homogenous stamp of thriving.

*gringo-girl w. a dollarface*

*I look across the room and a man crying stirs me. A woman singing songs of devotion  
calms me and I see that my face is like my father's—I remember his bad jokes, "Orange  
you glad I didn't say banana?" Everything shines brightly in its difference.*

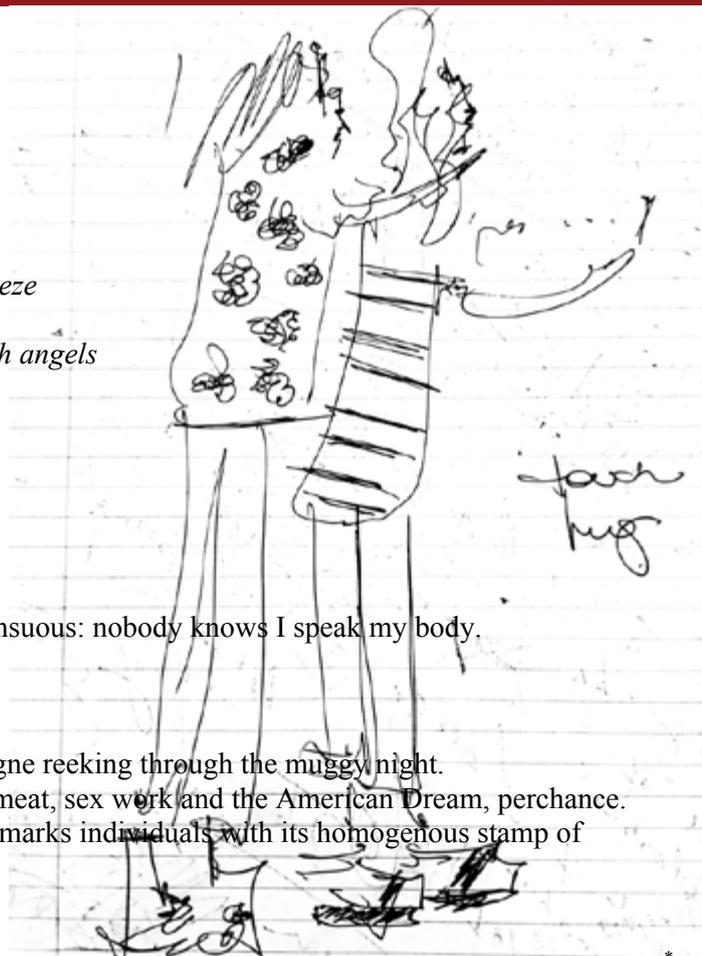
*Pendulum beliefs hark different tales; reason returns when order is locked up  
An instant groping for sense through all of this frenzied fog*

How to write unabashedly, performatively? How to perceive fear and danger in new ways?  
Kindness across extreme difference. Warm peanuts wrapped in a piece of paper: the nicest meal  
I've had so far. Affects and the dance of fear work within/as global structures of power. How do  
the affects of danger instill specific feelings toward 'the other' while ensuring power relations  
remain intact and unchallenged? Fear is the foundation of hatred, to be sure.

*Maybe I'll die in a fit of devotion*

*All alabaster rage facing up toward an angel's nimbus of blue  
"Poems have dreams," she'll say to me*

*and I'll nod my head in reverence and wonder about the difference  
between my sorrow and her love that stares straight at me and across  
Until then I'll keep my hands raised up  
and wait for that sweet orange nectar  
that gives birth to confusion, purity, fear, and love*



\* Top sketch by Ana Eugenia Azulay Abula

nyone told me this was the  
 ber me ~~taboo~~ in Rio.  
 Do not desire the normative things: observe the world and *feel* it more.

as raining *in scholarship I care about....* and becoming dark.  
 ted it. I was frantic. I was  
 Can there ever be justice in this world? Writing to talk about writing. Intention to communicate.  
 Deconstruct the Western legacy of the dialogical. How was the legacy of writing constructed?

*loneliness is a liminal space  
 solitude is a radical act*  
 y and I wanted to be home, in  
 The ethics of a work: do the work daily and the ethic will come through. The beer here is colder  
 than I've ever tasted.

at in the middle, I could and  
 The class is where nothing exciting can happen. Where all sexuality has been colonized.

No grabbing of a fat sweaty ass in the tropical heat while parrots shriek their irksome cry.  
 Motorbike boys play with death, play with their ego, and play with themselves.

What is beyond a moralistic understanding?  
 Keep the beer in the freezer and drink it for dinner.  
 Pay homage to the great writers. Motorbikes

Better yet: worship the great writers who also had a child.

The man licks his salty lips, lurking.

The truth requires cruelty.

Comedy requires truth.

Wisdom requires acuity.

ve and, if so, from where might it come?

urplus absorption through urban transformation has, however

n darker aspect. It has entailed repeated bouts of urban restruct

ugh "creative destruction." This nearly always has a class dime

e it is usually the poor, the underprivileged, and those margin

a political power that suffer first and foremost from this p

ence is required to achieve the new urban world on the wreck

I sit on a traffic blockade in the port area where I first arrived in Rio by taxi, recalling how vivid it felt to be alone somewhere new – vulnerable, exposed, naked, and afraid, like a motherless child. Paralyzed by fear of all the stories I had heard, I could only jut around frantically twirling around in on the spot like a dog before a storm. It was raining and becoming dark that first night.

I could not speak or understand the language. *Who has the luxury of being a masochist?* I wondered. I saw armed military police driving through the streets with their guns pointing out the windows of cars. I had read about *pacification* in the favelas— *armed peace*— can there be such a thing? I had read about the exorbitantly high rates of murder by these police in Rio's favelas, a darker side of the Marvelous City, of the Olympics, and of the World Cup.

I went to an orchestral concert at the Candelária Church. I learned of the massacre that happened there in 1993 but could not find the monument in its honor. Several of the men who committed this crime were members of the police, but only two were convicted. Could monuments be performing a warning for the future? What, why, and for who do monuments perform and tell us about the past and how can relating to them (heeding their warnings) challenge linear historical narratives and future historiographies? The monument then becomes a kind of defacto archive from which history is projected and perceived, but history according to whom? Performance is the antithesis of disappearance – it is the imprinted sensorial impressions, memories, trauma, and spirit that hold a more profound and holistic understanding of the past, present and future.

It is ironic to say the least that upon returning to Toronto from Rio I learned of the terrible news of the fire that consumed Brazil's National Museum – a site that I had visited only a few weeks previous, now completely destroyed. I read in a newspaper article a Brazilian politician describing the fire as a "lobotomy of the Brazilian memory" which is pertinent in thinking about strategic remembering – what 'we' choose to remember and forget and what state forces and neoliberal powers have over public memories. To 'remember' is a political gesture—we decide and we re-create (repeat) this political space (or else we forget).

Memory is a political issue activated through repetition—even if the performative fails, the inscription remains and is still at work. The fire is more than a metaphor of government spending cuts and inadequate maintenance of key infrastructure – a recurring and global theme that has been happening alongside neoliberal austerity measures that put people and culture last.

The flaw is not that performance is ephemeral, but rather the perception of ephemerality as a lack, in need of supplementation in the form of a document.

dreams are lost in the search  
ocean. broken men seek  
love no woman



## ↓ *O rio do samba*

*Diogo Albuquerque de Almeida*

estacione drogaria conceito

o prédio com o relógio UERJ restaurante porto maravilha

yakissoba do china

uma moto passa em alta velocidade na avenida venezuela

carros

branco branco prata preto preto praça mauá

ônibus 210 sentido caju

o curtiço fica ao lado do hotel puma

VLT acqua rio viva essa experiência

centro presente

self service + refresco 13,99 foi onde eu comi nos últimos 3 dias

excursão de colégio ônibus escolar tia's denise com arco-íris em cima

pombos homens desconfiados

shalon prende o cabelo sentada na rua bruna dança eu sento na coisa  
laranja que fecha a rua

caneta no chão polícia quer entrar na rua fechada

tenho que me levantar polícia civil kyb 8157 rio de janeiro

menina pergunta shalon what's her name ana flávia ana flávia o que você  
tá fazendo

nada

ana segue pro museu do amanhã

a ponte rio niterói ao longe

bicicleta sente-se aqui reflita aprecie respeite

buzina ao longo da via é proibido

isso é que é riqueza né cara

terno

deus sabe de tudo mas não é x9

caldo de cana + pastel 4,90

carrier mude pra estácio critoen

casa antiga amarela um triângulo

bruna shalon diogo

a polícia passa na avenida venezuela

país da américa do sul que faz fronteira com o brasil colômbia e guiana  
sua capital é caracas 20081-312

saúde

carmen lúcia tatuada no braço do homem que fala ao celular boa tarde  
dona iolanda

marinha do brasil bicicleta azul no bicicletário amamentação é a base da  
vida

barbearia fica ao lado do yakissoba do china que fica ao lado do hotel  
puma

14:37 26°C um pôster grande do charlie chaplin use elo

quentinha 9,90 alunos da escola municipal

010 lapa castelo rua da carioca av passos bairro de fátima

o ônibus pra minha casa está bem na minha frente mas ele não para aqui  
545

mondial de la bierre no píer mauá

câmera de segurança museu de arte do rio prefeitura do rio de janeiro

homem na van concentrado nas folhas que a shalon rasga e cola bruna  
verifica o celular

eu verifico o celular

venta

menina de vestido vermelho segura pra ele não levantar

rua américo rangel fagundes atenção

menino com piercing no nariz e unhas compridas

comlurb táxi

senhor passa puxando um carrinho que é na verdade uma porta de armário presa numa cordinha

porto novo praça mauá

barão de mauá industrial banqueiro e construiu a primeira ferrovia brasileira  
cuidado

volta o terno volta o ônibus escolar da tia's denise com o arco-íris em cima

pedro bárbara com excursão escolar

atravessamos

2gb tim pré 9,99 aqui tem o globo extra expresss

aluga+se quatos e kitinete

o rio samba resistência e reinvenção

biscoitos caju

polícia federal centro sempre presente

evandro teixeira caixa estacione

mellon mays postepatos suprimentos de informática

camisa rosa choque fluorescente turista

acesso restrito

samsung j7 prime 2 999,00

duque de mântua rua do escorrega

lindy's lanches e comestíveis

bar sacabral zazá guardadora de carros

jurema empresa de ônibus

eduardo jansen

seguimos

sacadura cabral

triângulo

diogo bruna shalon

três e meia eu tô na saída da escola desde 1955 angu do gomes

um brasil só paz e amor

mercedes baptista ícone da dança afro no brasil

largo de são francisco da prainha

aqui só fazemos comida indecente

homem no andar de cima da casa porto olha desconfiado

sentamos os três no meio fio escravos da mauá

aliança rio nos olham desconfiados porque estamos fazendo nada

escrevendo

you quer casar com ela meu bem maior

o homem do segundo andar agora canta

açaí do dinho

viva estela do patricínio deusa do amor

traz seu brilho de volta em 3 dias

museum of tomorrow

explico pra shalon ppk flower vayjayjay havaianas

nossa eu odeio maria isabel

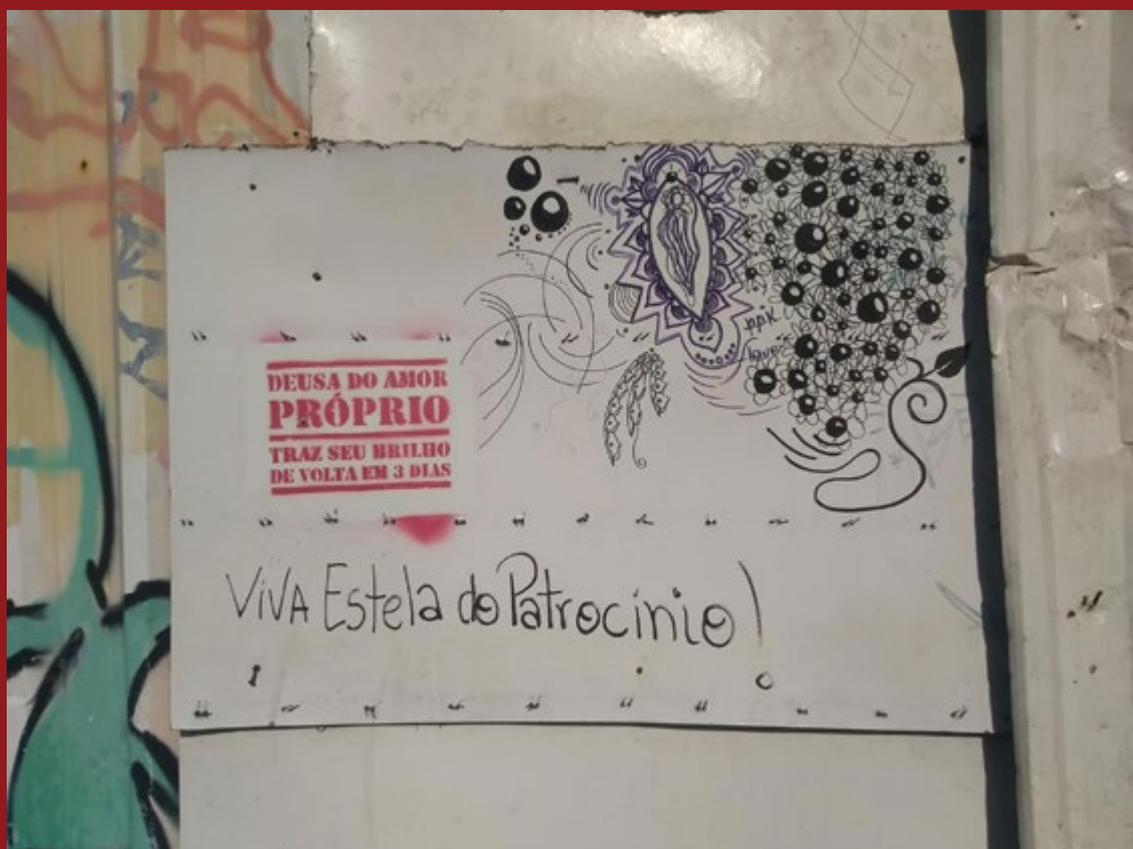
a conta por favor



© Diogo Almeida



© Diogo Almeida



## O baleiro

*Nádia Oliveira*



>> **Acesse** <<



## Agosto

*Thaís Chilique*

Em agosto compartilhamos nossos excessos. Imersa na enxurrada de acontecimentos sociopolíticos, convivi mais com passantes, ocupantes e moradores da zona portuária do que com vizinhos da minha rua, com “familiares”. Iniciei uma conversa com falantes de outras línguas em um “estrangeirismo” longe de ser determinado por fronteiras nacionais e num entendimento longe de ser definido pela eficiência da tradução. Também foi em agosto que, inspirada pelas argentinas, a luta das mulheres pelo direito ao aborto e à própria vida ganhou densidade na América Latina. O golpe jurídico-parlamentar-midiático do Brasil completou dois anos<sup>1</sup> e, em meados do mês, o PT registrou a candidatura à presidência de Luís Inácio Lula da Silva - o presidente mais popular da história, mantido preso político em um processo eleitoral psicodélico e repleto de irregularidades.

Em agosto, algo me pareceu retornar, num movimento de deslize e lançamento (ou de um *deslizar para lançar*): o crescimento de ideologias evangélicas e cristãs no cotidiano da cidade, no processo eleitoral, em mais um tempo decisivo para a democracia brasileira. Ancorado no virtuoso (e não estou sendo irônica) e eficiente acolhimento às pessoas, sobretudo, aquelas que viveram grandes traumas e em situação de miséria material e/ou afetiva, ideologias religiosas vem se atualizando e se expandindo. A ostensiva presença dessas religiões vem produzindo uma série de mudanças na cultura, nas relações interpessoais e na representação político-partidária, que aprova as leis que regem o país.

Junto às práticas da residência artística no MAR, comecei a refletir sobre determinadas igrejas evangélicas que investem (declaradamente) em um

<sup>1</sup> O processo de impeachment da presidente eleita Dilma Rousseff foi concluído em 31 de agosto de 2016, após manobra de antigos aliados do executivo e atores do judiciário. O golpe foi realizado para impedir a manutenção do PT no poder e implantar uma agenda de austeridade que tinha a PEC 55 ou “pec do fim do mundo” como um dos seus grandes marcos.

*projeto de poder político-partidário pautado na evangelização.* No contexto de perdas de conquistas sociais e esvaziamento da participação popular no debate público, essas igrejas - disseminadas de forma importante em presídios, etnias indígenas, em movimentos de milícias e de tráfico de drogas, em serviços de educação e saúde públicas, nas forças armadas ou atuando diretamente nas leis que regem o país<sup>2</sup>- se configuram como verdadeiros celeiros para o exercício político, mesmo que não haja indicação de qualquer nome de candidato ou o clamor por um estado teocrático.

Na esteira da redemocratização, o Estado (dito) laico<sup>3</sup>, atualizou seu armamento bélico-ideológico por uma *coreopolícia*<sup>4</sup>, onde mecanismos capitalistas de controle do corpo foram introjetados pelo sujeito no melhor estilo *american way of life*. Para defender a célula germinal da propriedade privada- “A família” - o estado neoliberal criou novas estratégias de manutenção da ordem global através da “tirania da informação e do dinheiro” (SANTOS, 2000)<sup>5</sup>- estratégias também usadas por muitas religiões pentecostais e neopentecostais. Essas *coreopolícias* que aliam interesses do mercado e de religiões criam uma perversa negação da diversidade. Por vezes, a querem eliminar sem medir esforços ou indagar se seus atos se aproximam da barbárie. Com uma política militarizada, extremista e, por outro lado, acolhedora e redentora, a máxima de Deus como mediador e regulador do conjunto das relações humanas vem operando de forma eficaz e assustadora. Para a maioria dos/as religiosos/as extremistas não existe nas relações interpessoais a possibilidade do dissenso, da dúvida. É guerra. É sim ou não; é morte ou vida.

Antes de mais nada, digo que essa reflexão não é um ataque às religiões evangélicas ou quaisquer outras práticas espirituais. A dimensão simbólica da humanidade incita-nos a produzir um número infindável de significantes e significações na relação com o mundo, com o sagrado e com a espiritualidade. *De onde viemos, por quê viemos e para onde vamos* são algumas das questões que vem movendo a existência humana, suas produções filosóficas e ideológicas. Mas refletir sobre o “processo civilizatório” que opera nesse país há mais de 500 anos com a ajuda de ideologias religiosas e monoteístas que declaram saber A verdade sobre o bem e o

<sup>2</sup> 1/3 do Congresso Nacional Brasileiro declara pertencer a bancada evangélica (Frente Parlamentar Evangélica). 199 dos 513 parlamentares. Em 2018, por exemplo, a Alesp aprovou o projeto de lei 390/2017, onde a Bíblia passará, se aprovado, a representar 66 diferentes livros, acelerando de forma particular a remição de pena dos presidiários que optarem por essa leitura. O crescimento de representações político-partidárias religiosas no congresso ameaça o amadurecimento do Estado Laico e a governança democrática e equânime entre brasileiras e brasileiros.

<sup>3</sup> artigo 5o da constituição de 1988.

<sup>4</sup> LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>

Coreopolícia é um conceito do André Lepecki. Junto ao conceito de coreopolítica, o pesquisador cria uma fusão entre a ideia de coreografia e os movimentos incitados no corpo pelos agentes da ordem, seja a lei do pai, do policial ou introjetada pelo próprio sujeito.

<sup>5</sup> SANTOS, M. Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.p.2.

mal e a pregam para outrem, me convida a pensar sobre a estrutura da sociedade brasileira e a pensar que tipo de dança, de corpo, quero para continuar existindo.

Na residência, vivências antigas e experiências mais recentes - como virar moradora da zona portuária carioca e realizar o projeto *Foz Afora no Rio Doce*<sup>6</sup>- resgataram muito da minha inquietação sobre lugares de privilégio, sobre “*conversas (apenas) entre iguais*” e sobre construir mundos. O que estamos fazendo? O que estamos construindo com nosso trabalho, com nossas pesquisas e experiências? As mudanças no jogo político atual nos mostraram violências irreparáveis a modos de vida locais, não apenas no que se refere à subsistência, mas, sobretudo, às barbáries cometidas no campo simbólico de uma parcela considerável da população. No MAR, o tempo estendido<sup>7</sup> da residência foi fundamental para abrir espaços possíveis de escuta e adensar contra-coreografias em situação de mudanças e adversidades atroz. Deslizar para um “retardo”, para um tempo respirado, desajustado, era perder o controle do entendimento totalizante (e sempre totalitário) sobre pessoas, discursos, sensações, memórias e imaginários. Com uma educação cristã, precisei implicar contornos e estruturas próprios, tentando afinar que tipo de crítica e de possibilidade tenho diante de processos de evangelização que invisibilizam memórias, recalcam subjetividades e inviabilizam imaginários possíveis.

Para entender conexões entre experiências singulares, diferenciá-las e me diferenciar no processo, fui me sensibilizando às muitas presenças materiais e imateriais da tradição cristã em nosso cotidiano. Ao refletir sobre performatividades da cidade, tentei desestabilizar meu senso comum e perceber, através da empatia, “frestas afetivas” importantes. Acreditando na potência do dissenso para manutenção da diversidade e de modos de vida mais sustentáveis, me lancei para pensar uma dança de encontro com mulheres da Igreja Pentecostal Deus é Amor (IPDA)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Foz Afora (Rumos Itaú Cultural 2015- 2016) faz parte da trajetória artística do Coletivo Líquida Ação, do qual faço parte desde 2010. O projeto consistiu numa residência artística na foz do Rio Doce, quando 60 milhões m3 de rejeitos de minério ainda se acumulavam no rio de 853 km de extensão, tendo como responsáveis diretos a Samarco, a BHP Billiton e a Vale S.A. A Vila de Regência Augusta/ES, importante destino de pesquisadores e do turismo ecológico e ambiental, com uma forte tradição pesqueira, se viu empurrada para obscenas políticas de mitigação. Mas a violência ultrapassa à questões de subsistência. Há quase 30 anos, oficializou-se o encontro de bandas de congo, a Festa do Caboclo Bernardo, que reúne e atualiza princípios identitários, espirituais, filosóficos e morais. Da experiência com as/os moradoras/es pudemos observar que essa tradição do congo extravasa os contornos das festividades locais e está presente no cotidiano da comunidade, inclusive, em muitos funerais. Contudo, após o crime, a presença massiva das igrejas evangélicas vem enfraquecendo o valor simbólico dessa tradição e de suas origens de matrizes afro e ameríndias. Mais informações sobre os impactos da lama no Rio Doce: [http://www.greenpeace.org.br/hubfs/Campanhas/Agua\\_Para\\_Quem/documentos/Greenpeace\\_FozRioDoce.pdf](http://www.greenpeace.org.br/hubfs/Campanhas/Agua_Para_Quem/documentos/Greenpeace_FozRioDoce.pdf)

<sup>7</sup> A residência foi realizada do dia 6 a 25 de agosto e contou com encontros diários, de 2af a 6af no turno da tarde.

<sup>8</sup> A residência no MAR colaborou para que eu pudesse desenvolver a 1a etapa do meu Trabalho de Conclusão de Curso do bacharelado em dança -UFRJ, orientado pela prof. Felipe Ribeiro. Essas questões tecem esse ponto de partida desenvolvido na Igreja Pentecostal Deus é Amor (IPDA), fundada pelo missionário David Martins em São Paulo (1962). Segundo o site da IPDA,, a igreja, além de canal de rádio e tv, possui atualmente mais 22 mil temples em 132 países. <http://www.ipda.com.br/historia-da-ipda-2/> Ultimo acesso: 25 de setembro de 2018.

*Seria possível realizar uma dança junto às fiéis dessa igreja sem cair no registro da evangelização? Poderíamos nos conhecer apesar da mediação de uma religião a qual eu não professo? Haveria a possibilidade de inaugurar uma relação de amor entre nós? Como introduzir o dissenso como algo estrutural dessa relação?*

O estudo da performance como contra-coreografia e inscrição situada, sendo algo que não se constitui como linguagem, vem me ajudando a pensar o exercício da alteridade, e suas possibilidades e impossibilidades. Até que ponto minhas práticas artísticas se afinam com meu discurso e com a crítica ao pensamento hegemônico? O que realmente estou ativando? Que contradições estou perpetuando? Reitero práticas narcísicas? Em meu *fazer*, desejo me redimir de algum modo<sup>9</sup>? Entre aproximações e distâncias do território físico e simbólico da Deus é Amor e com os diálogos *marítimos* de agosto, experienciei e refleti sobre amor como eros e o amor na IPDA. O trânsito entre certezas e dúvidas, entre espaços públicos e privados, o trânsito na rua Senador Pompeu e seu potencial público de coexistências, resistências e ausências. Tendo a *gravidade* como força física e simbólica a criar contornos no tempo, iniciei um processo no intuito de construir elos e coletivizar experiências sensíveis, desenvolvendo uma cartografia afetiva de visibilidades e invisibilidades junto à Senador Pompeu. Esta rua que compõe meu trajeto quase que diário, se ancorada na zona portuária - região que desde a chegada do império representa a libido dos discursos oficiais e mercantis, assim como das contradições de uma estrutura social patriarcal-escravocrata a produzir e reproduzir, em dimensões monumentais, o delírio de grandes obras e grandes ruínas.

<sup>9</sup> Liv Sovik em seu livro *Aqui Ninguém é Branco* (2009) foi o primeiro livro que me despertou a pensar lugares de privilégio à partir da experiência pessoal e questões referentes a silenciamentos intrínsecos na "branquitude", conceito refletido pela autora.



© Thaís Chilinque, 2018



© Thaís Chilinque, 2018



© Carolina Natal, 2018.

## Sobre xs autorxs // sobre lxs autorxs // about authors

### Alla Soüb | Universidade de Brasília (Brasil)

Natural de Viçosa-MG, é doutoranda em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília sob orientação da Prof. Dr. Maria Beatriz de Medeiros. Desenvolve trabalhos em performance, composição urbana e poesia buscando possíveis cruzamentos. Integrante do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 2010.

### Ana Monteiro | Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Coreógrafa, performer e investigadora indisciplinada portuguesa. Atualmente participa do doutorado em Estudos Artísticos pela Universidade Nova de Lisboa. Sua pesquisa diz respeito a liminaridade entre estética e política na América Latina. Suas propostas artísticas e acadêmicas buscam desafiar noções fixas de dança, política, coreografia e performance.

### Ana Carolina Navarro | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)

Licenciada em Dança do Departamento de Arte Corporal/UFRJ. Pesquisadora em: Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas (Departamento de Arte Corporal/UFRJ), Análises Biomecânicas de Dança (Museu Nacional/UFRJ), ComuniDança (Departamento de Arte Corporal/UFRJ), Dança e Outras Artes (Departamento de Arte Corporal/UFRJ).

### Andrea Aguiã | Universidad Pedagógica Nacional (Colombia)

Artista performer, investigadora y docente en la UPN (Colombia), Master en Artes Plásticas y Visuales, Magister Internacional en Ciencias de la Educación. Como intereses tiene temas relacionados con el registro, la imagen, la performance, y procesos personales de creación. Actualmente desarrolla varios proyectos de

investigación-creación in situ que exploran una manera de compartir la performance situándola en una experiencia que nace desde la intimidad.

### **Andrea Pech | Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)**

Artista, performer, educadora e designer. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ. Possui especialização em Ensino da Arte pela UERJ e graduação em design pela ESDI-UERJ. Como artista, participou de exposições e mostras de performances em diversos estados do país.

### **Ariane Guerra Barros | Universidade Federal da Grande Dourados (Brasil)**

Ariane Guerra é atriz, performer e professora dos cursos de Graduação e Especialização em Artes Cênicas na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Possui pesquisa na área do corpo e(m) performance e é doutoranda em Artes Cênicas na UFBA.

### **Antrifo Sanches Neto | Universidade Federal da Bahia (Brasil)**

Professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, dançarino, coreógrafo e produtor. Graduado em Dança pela Folkwang Hochschule (Alemanha), Mestre em Artes Cênicas e Doutor em Educação pela UFBA. Atualmente é Diretor Artístico do Balé Teatro Castro Alves e Coordenador do Curso de Licenciatura em Dança EAD/UFBA.

### **Artur Dória | Universidade Federal do Pará (Brasil)**

Doutorando em Artes pelo PPGArtes do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Artista, performer e pesquisador do campo da performance, possui mestrado em artes pelo PPGArtes do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) e graduação em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

### **Bernat Tort | Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico)**

Es filósofo, ateo militante, artista y performer. Posee un doctorado en Filosofía de la Ciencia de la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre la naturalización de la fenomenología. Es profesor en el Departamento de Filosofía y en el Programa de Estudios de la Mujer y el Género de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Es reconocido localmente por su práctica del performance, en la cual se destaca la integración del cuerpo, el discurso feminista y filosófico y el diálogo con el vocabulario estético de las vanguardias artísticas de principios del siglo veinte. Ha escrito sobre diversos temas de arte, performance y teatro contemporáneo, filosofía de la ciencia, feminismo, lo queer y el comunismo contemporáneo. Dedicar su tiempo libre al desarrollo de una nueva propuesta ético-política de izquierdas para el siglo veintiuno a la cual denomina “comunismo queer”.

### **Bianca Andrade Tinoco | Universidade de Brasília (Brasil)**

Doutoranda em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, estuda a inserção da performance no sistema da arte por meio do colecionamento. Mestre em Poéticas Contemporâneas pela mesma universidade.

### **Carolina Natal | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Coreógrafa do DAC/ EEFD/ UFRJ. É artista do corpo, do movimento e entende a dança integrada às artes. Desenvolve pesquisas relacionadas ao corpo (n)a/com a imagem e persegue a dança “fotografando” a percepção do olhar, do corpo e do espaço inter-relacionando a imagem-foto e a imagem em movimento. Mais info: <<https://espacodancine.blogspot.com/>>.

### **Catarina Resende | Universidade Federal Fluminense (Brasil)**

Psicóloga Clínica e Terapeuta pelo Movimento. Mestre em Saúde Coletiva e Doutora em Psicologia. Artista e Pesquisadora da Dança, da Performance e das Práticas Somáticas. Professora do Curso de Psicologia da UFF. Coordenadora do Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS – UFF/UFRJ/UFC/FAV).

### **Cecília de Lima | Universidade de Lisboa (Portugal)**

Doutorada em 2017, pela UL - Faculdade de Motricidade Humana - especialidade de Dança. Presentemente Cecília é Professora na Licenciatura de Dança da mesma Universidade. Desde 2014 integra o Editorial Advisory Board do Journal of Dance & Somatic Practices. Desde 1999, desenvolve a sua carreira como coreógrafa e bailarina trabalhando com diversos criadores Europeus.

### **Christiane Lopes da Cunha | Universidade Federal Fluminense (Brasil)**

Artista independente e arte educadora, realizou diversas exposições, performances e peças em dança e multimídia, apresentadas internacionalmente desde 2004 em festivais, teatros, museus e centros culturais. Atualmente é doutoranda em Artes Cênicas na UNIRIO e residente no Centro coreográfico da cidade do Rio de Janeiro com a Cia Kawin. É mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF (PPGCA-UFF / bolsa CAPES) e pós-graduada em Estudos avançados das artes da Performance pela DasArts (atual Das Theatre), Amsterdã, Holanda.

### **Cida Donato | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Professora adjunta das graduações em Dança, do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Coordena o grupo de pesquisa Travessias do Gesto e o Laboratório Alfabetização Corporal (PR2/UFRJ). Graduada em Artes Cênicas (UFRJ), Especialização Metodologia Angel Vianna (FAV), Mestrado em Ciências da Arte (UFF), Doutorado em Poética (UFRJ).

### **Cláudio Rezende Ribeiro | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Professor Adjunto do Departamento de Urbanismo e Meio Ambiente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Programa de pós-graduação em Urbanismo (PROURB-FAU-UFRJ), atuando no Laboratório de Direito e Urbanismo e no Coletivo PERIFAU.

### **Diana Delgado-Ureña | Universidad Zaragoza (España)**

Activista cultural, investigadora y curadora. Participa en la conceptualización y desarrollo de proyectos escénicos con artistas y en centros de producción artística. Coordina el Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual de la UCLM en colaboración con MNCARS, Centro de Danza Teatros del Canal y otras instituciones.

### **Diogo Albuquerque de Almeida | Rio de Janeiro (Brasil)**

Artista, Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF).

### **Eloisa Brantes | Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)**

Performer, diretora e artista fundadora do Coletivo Líquida Ação (Rio de Janeiro). Professora Adjunta no Departamento de Linguagens Artística do Instituto de Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

### **Emma Meehan | Coventry University (United Kingdom)**

Research Fellow at Coventry University's Centre for Dance Research, UK. Recent edited collections include *Dance Matters in Ireland: Contemporary Performance and Practice* with Aoife McGrath (Palgrave 2018) and *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice* with Hetty Blades (Intellect 2018). She is Associate Editor for the *Journal of Dance and Somatic Practices*.

### **Fabiana Amaral | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Fabiana Amaral é bacharel em Dança, mestre e doutora em História Comparada pela UFRJ. Atualmente é professora dos cursos de graduação em Dança da UFRJ.

### **Flávia Naves de Oliveira Santos | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)**

Doutoranda em Performance pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, mestra em Performance pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e formada em Licenciatura em Artes Cênicas pela UNIRIO. Performa nas ruas e casas da cidade do Rio de Janeiro desde janeiro de 2013 e integra a companhia carioca Teatro Inominável desde

2010. Em 2014 foi contemplada pelo Prêmio Funarte Artes na Rua. É curadora da aba Performance da Mostra Hífen de Pesquisa-Cena, Mostra Bienal de Artes da Cena. E-mail: flavianaves.naves@gmail.com.

### **Gilsamara Moura | Universidade Federal da Bahia (Brasil)**

Artista da Dança, gestora, curadora e coreógrafa. Docente em Dança e em Artes Cênicas (UFBA). Diretora e bailarina do Grupo Gestus. Idealizadora dos projetos Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira e Gestus Cidadãos. Convidada do Impulstanz-Vienna Internacional Dance Festival. Coordenadora do Festival Internacional de Dança de Araraquara. Líder do Grupo de Pesquisa ÁGORA: modos de ser em dança.

### **Glauca Carneiro | Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da FaE-UFMG, bolsista do CNPq, membro do GECC, Grupo de Estudos sobre Currículos, Culturas e Diferença e do grupelho, grupo de experimentação em filosofia e educação. Realiza uma cartografia do Currículo da Cidade com a Arte em BH.

### **Gleidison Anunciação | Universidade Federal da Bahia (Brasil)**

Artista da dança com formação em balé clássico, bacharel em artes, licenciado em dança (Universidade Federal da Bahia), bailarino e coreógrafo. Atua em Salvador em diversos grupos, dando aulas, e criando trabalhos. É diretor e coreógrafo da Reforma Cia de Dança.

### **Haroldo André Garcia de Oliveira | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Brasil)**

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio (2017). Possui graduação em Letras (Português/Espanhol e literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005), mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2014), especialização em Literatura Hispano-americana pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007) e Gênero e Sexualidade pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014). Atualmente é professor - Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro.

### **Iara Sales | LabCrítica (Brasil)**

Artista e pesquisadora de dança e performance, produtora cultural e designer gráfico. Graduada em Licenciatura em Dança pela Escola de Dança da UFBA (2008), em Design Gráfico pelo IFPE (2018) e especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Escola de Dança da UFBA (2019). Atua junto com os artistas Sérgio Andrade e Tonlin Cheng desenvolvendo pesquisas entre Dança, Performance e Arquitetura. Juntos criaram o espetáculo PEBA (2013) – FUN-CULTURA/FUNDARPE; a pesquisa “Quem é o Mestre?” (2018) e realizaram uma

residência artística em Lugar a Dudas, em Cali/Colômbia (2019), ambos com o incentivo do FUNCULTURA/FUNDARPE e que fazem parte das atividades do GP LabCrítica.

### **Isabel Marques | Instituto Caleidos (Brasil)**

Diretora, coreógrafa, professora e pesquisadora do Caleidos Cia. de Dança, em São Paulo, capital com trabalho pioneiro nas interfaces entre dança e educação. Contemplada pela Lei de Fomento à Dança para Cidade de São Paulo, Prêmio FUNARTE de dança Klauss Vianna, Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, Bolsa Vitae de Artes e indicada para o Prêmio Jabuti. Assessora da SME/SP na gestão Paulo Freire e da UNESCO e documento para América Latina. Autora dos livros Ensino de Dança Hoje, Dançando na Escola, Linguagem da Dança, Interações: criança dança escola e, com Fábio Brazil, de Arte em Questões. Contato: caleidos2@gmail.com.

### **Jacyan Castilho | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Professora Associada (UFRJ), PPGDança-UFRJ e PPGEAC-UNIRIO. É atriz, diretora teatral e dançarina formada pela Escola Angel Vianna. É autora dos livros “Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral” (Ed. Perspectiva) e organizadora de “Corpo e Educação em Movimento” (Ed. Cortez).

### **Joanna Evans | New York University (USA)**

Joanna Evans is a South African theatre artist and performance scholar. Their research is moved by ensemble performance practices, decolonial exigency, material animacy, queer intimacy, and communal knowledge. They hold a BA in Theatre and Performance from the University of Cape Town and are currently working towards a Ph.D. in Performance Studies from New York University.

### **Julia Baker | Rio de Janeiro (Brasil)**

Mestre em História, Política e Bens Culturais (CPDOC/FGV/RJ). Graduada em Produção Cultural (UFF) e em Ciências Sociais (UERJ), especialização pela PUC/RJ em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. Atuou na curadoria do Museu de Arte do Rio (2013 – 2018). Pesquisa corpo, identidade e artes visuais.

### **Larissa Ferreira | Instituto Federal de Brasília (Brasil)**

Docente na Licenciatura em Dança – Instituto Federal de Brasília. Doutora e Mestre em Artes – UnB. Licenciada em Dança – UFBA. Coordena o Grupo de Pesquisa Corpografias, com pesquisa atual em dança, crítica e história da arte na América Latina, com atenção para as estéticas políticas, sobretudo, nos contextos de raça e gênero. Dança e Tecnologia e estudos da Performance também figuram como áreas de pesquisa e atuação artística. Trabalhos artísticos apresentados no Brasil, Uruguai, Inglaterra, Alemanha, Moçambique, Itália, Portugal, Qatar, Finlândia e EUA. Site: [www.larissaferreira.art.br](http://www.larissaferreira.art.br).

### **Laura Díaz Galan | Buenos Aires (Argentina)**

Fotógrafa y practicante del forasterismo. Antropóloga Social especializada en aspectos territoriales y ambientales, Universidad de Buenos Aires (UBA). Consultora Social y auditora de estándares sociales, con amplia experiencia en la aplicación de estándares BIRF-WB, IADB, IPIECA, y normativa ISO 26000. Realiza Sistemas de Gestión Social.

### **Leticia Teixeira | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAV/UNIRIO, Graduada em Filosofia pela UFRJ com especialização em Educação Psicomotora (IBMR). Lecionou por 25 anos na Escola e Faculdade Angel Vianna e, atualmente, é professora dos cursos de Dança do Departamento de Arte Corporal/EEFD/UFRJ.

### **Lígia Tourinho | Universidade Federa do Rio de Janeiro (Brasil)**

Professora Associada do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação em dança. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan/ UFRJ). É artista do movimento e pesquisadora das Artes da Cena. É doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Artes, bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição e Especialista em Laban/ Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna (FAV).

### **Lilliam Yamila Chacón Benavides | Ciudad de la Havana (Cuba)**

Decana de la Facultad de Arte Danzario. Profesora auxiliar. Con 30 años de experiencia. Se desempeñó como Asesora Nacional de Danza del Sistema Nacional de Enseñanza Artística. Ha impartido talleres de danza en Colombia, Guatemala, Venezuela y Argentina. Miembro de la Comisión Nacional de Carrera, de tribunales nacionales de exámenes de diploma y maestrías.

### **Luciane Coccaro | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal/UFRJ, Doutora em Ciências Humanas/IFCS/UFRJ e Mestre em Antropologia Social/UFRGS. Coordenadora do Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas (Departamento de Arte Corporal/UFRJ).

### **Lucas Girino | New York University (USA)**

GIRINO, aka Lua, is a Brazilian video & movement artist, and currently a PhD candidate in Performance Studies at NYU. They are drawn to unusual spaces, prehensive performances, precarious consistencies, abyssal subjectivities, gender transgression, micropolitical glitches, insistent choreographies and general delinquency. <http://girino.net>.

### **Lucía Naser | Universidad de la República (Uruguai)**

Artista e pesquisadora do Uruguai. Doutora em Filosofia (RLL-UMICH), professora da Universidade da República (Uruguai), presidente da Associação de Dança do Uruguai, co-diretora do projeto Episódio III - Dança no futebol.

### **Lucrecia Greco | Universidade Federal da Bahia (Brasil)**

Doctora en Antropología, performer y docente de técnicas corporales. Investiga en el área de antropología del cuerpo y la performance.

### **Maria Alice Motta | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Coreógrafa, Intérprete e professora assistente no Programa de Graduações em Dança do Departamento de arte Corporal da EEFD/UFRJ. Possui mestrado em Ciências da Arte pela UFF (2006) e graduação em Bacharelado em Dança pela UFRJ (2002). Coordenadora e integrante de projetos de pesquisa e extensão; possui experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, arte, corpo, epistemologia e memória. Atualmente desenvolve pesquisa nas áreas de História da Dança e nas relações cênicas entre corpo, ritmo e sonoridades vocais.

### **Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros) | Universidade de Brasília (Brasil)**

Artista, professora na Universidade de Brasília, pesquisadora CNPq, coordenadora do grupo de pesquisa Corpos Informáticos desde 1992. [www.corpos.org](http://www.corpos.org).

### **Maria Inês Galvão | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Professora Associada do Departamento de Arte Corporal/ UFRJ, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação em dança. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan/ UFRJ). Possui doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2010), mestrado em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2002). Líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC).

### **Mariana Trotta | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Bailarina, coreógrafa, videomaker, diretora artística do Coletivo X. Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ). Autora do livro “O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica” (Editora CRV).

### **Nádia Oliveira | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Estuda Comunicação Social, Audiovisual, pela UFRJ. Coursou Artes Dramáticas em 2011 na Centenária Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, no Rio

de Janeiro. Bolsista PIBIAC de Iluminação em 2017-18 no Projeto “Sistema Universitário de Apoio Teatral”, do curso de Direção da UFRJ.

**Pablo Roberto Vieira Ferreira | Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil)**

É artista-pesquisador mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGArC/UFRN. Atualmente, faz parte da Sociedade T, grupo que investiga as artes cênicas contemporâneas e seus desdobramentos.

**Paola de Vasconcelos Silveira | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)**

Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC-UNIRIO), bolsista CNPQ; Mestra em Artes Cênicas e Licenciada em Dança pela UFRGS. Professora, Bailarina e Coreógrafa de Tango e Dança de Salão Queer. E-mail: <lolarte.14@gmail.com>.

**Paula Peregrina | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Graduada em psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2012), graduanda no curso de Artes Visuais – Escultura e integrante do Grupo de Pesquisa Arte: Ecologias na UFRJ. É autora da obra literária “Terras Secas” (Editora Pandorga, 2017).

**Paula Sacur | Universidade Federal da Bahia (Brasil)**

Artista escênica. Investigadora somática y escênica en danza contemporánea, Chile. El 2003 gana premio Altazor de las Artes Nacionales. Puestas en escena; “Costamarfil”, “Living Paradiso”, “Paisajes” y “Orgiologia” en co-dirección. Certificada en Educadora del Movimiento Somático (SEM), en la metodología BMC®. Realizando Posgrado en danza, Universidad Federal de Bahía, Brasil.

**Paulina Dagnino Ojeda | Argentina**

Artista, actriz, directora, arte-educadora e investigadora teatral. Licenciada en Arte Teatral, Magister en Dramaturgia Corporal, Doctora en Artes Escénicas.

**Patrícia Caetano | Universidade Federal do Ceará (Brasil)**

É pesquisadora e professora dos Cursos de Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes/PPGArtes da Universidade Federal do Ceará - UFC. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA e Educadora do Movimento Somático pela The School for Body Mind Centering®.

**Regina Miranda | Laban/Bartenieff Institute (USA)**

Coreógrafa, Autora e Diretora Teatral. CEO/Diretora de Arte & Cultura, Laban/Bartenieff Institute, LIMS®. Diretora Fundadora, Centro LABAN – Rio. Iniciadora

e Diretora Internacional, Pós em Sistema Laban, FAV/Centro Laban-Rio. Diretora Artística/Coreógrafa, Cia. Regina Miranda & AtoresBailarinos.

### **Ruth Torralba | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Psicóloga Clínica e Terapeuta pelo Movimento com Aperfeiçoamento em Euto-  
nia. Mestre e Doutora em Psicologia. Artista e Pesquisadora da Dança, da Per-  
formance e das Práticas Somáticas. Professora dos Cursos de Dança da UFRJ.  
Autora do Livro “Sensorial do Corpo: via régia ao inconsciente”, EDUFF, 2016.

### **Sandra Bonomini | Rio de Janeiro (Brasil)**

É artista cênica e performer. Mestranda em Artes Cênicas (Estudos da Perfor-  
mance, do Corpo e da Imagem) na UNIRIO, Pós-Graduada (Latu Sensu) em Arte  
da Performance pela Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna e bacharel em  
Artes Cênicas pela PUCP (Pontifícia Universidade Católica do Peru). Seu trabalho  
já foi apresentado nas cidades de Lima (Peru), Rio de Janeiro, Belo Horizonte,  
São Paulo, Palmas (Brasil), Berlim, Colônia (Alemanha) e Nova York (EUA). Mora,  
estuda e trabalha no Rio de Janeiro desde o ano 2011.

### **Sérgio Pereira Andrade (Sérgio Andrade) | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Artista e pesquisador de dança, performance e filosofia, professor do Departamen-  
to de Arte Corporal e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Tem  
doutorado e mestrado em Filosofia pela PUC-Rio, mestrado em Artes Cêni-  
cas e licenciatura em Dança pela UFBA. Foi visiting scholar na New York Univer-  
sity (NYU), em 2014–2015, nos EUA, e duas vezes artista residente em lugar a  
dudas, em 2008 e 2019, em Cali, Colômbia. Desde 2017, é membro do Conse-  
lho Geral do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Em 2012, fundou o  
Laboratório de Crítica (LabCrítica), sendo seu coordenador desde então. E-mail:  
sergioandrade@ufrj.br. Site: www.labcritica.com.br.

### **Shalon T. Webber-Heffernan | York University (Canada)**

Curator and doctoral candidate in the Department of Theatre and Performance  
Studies at York University. Her work as a scholar and live arts curator broadly  
explores contemporary site-specific performance projects that respond creati-  
vely to issues surrounding borderlands, disappearance, nationalism and space  
throughout the hemispheric Americas. She is a Graduate Research Associate at  
Sensorium: Centre for Digital Arts and Technology and has presented research  
internationally.

### **Silvia Chalub | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Mestranda em Dança pelo PPGDan/ UFRJ. Graduada em Comunicação Visual  
com pós-graduação *latu senso* em Comunicação e Imagem, na PUC-Rio. Entre  
1998 e 2013, coordenou a editora Saber Viver Comunicação, especializada em

publicações na área da saúde. Em 2012, iniciou sua pesquisa no campo das artes do corpo, dança e performance. Desde 2013, integra o Laboratório de Crítica do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LabCrítica/ UFRJ), onde, atualmente, trabalha em iniciativas de editoração e publicação.

### **Tiago Nogueira Ribeiro | Universidade Federal da Bahia (Brasil)**

Doutorando no programa de pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia; mestre em dança pela mesma universidade. Performer e coreógrafo com interesse em corpo, cidade, conflito e colaboração.

### **Thaís Chilique | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Mestranda em Dança pelo PPGDan/ UFRJ e Bacharel em Dança pela UFRJ. Foi intérprete da Companhia Folclórica do Rio (2013 e 2014) e bolsista da 1ª fase do Mapeamento Nacional da Dança (MINC/Funarte/UFBA, 2015). É performer do Coletivo Líquida Ação desde 2010, colaborando na pesquisa e criação do grupo com base na tríade corpo-água-cidade. Foz Afora é o projeto mais recente realizado com o coletivo em 2017 (Rumos Itaú Cultural).

### **Thaís Martins Coelho dos Santos | Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)**

Graduanda em Bacharel em Teoria da Dança Departamento de Arte Corporal/ UFRJ. Pesquisadora em: Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas (Departamento de Arte Corporal/UFRJ), Corpo Estranho (Departamento de Arte Corporal/UFRJ), ComuniDança (Departamento de Arte Corporal/UFRJ), Natya Shastra - Uma Tradução (Letras/UFRJ), Análise Filogenética das Danças Clássicas Indianas (Museu Nacional/UFRJ), Grupo de Pesquisa em História Antiga - LHIA (IH/UFRJ).

### **Tonlin Cheng | LabCrítica (Brasil)**

Arquiteto, videomaker, músico e performer. Graduado em Arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Tem experiência como produtor musical, arquiteto, músico/performer, vídeo artista, pesquisador, barista, sushiman, marceneiro, pedreiro, padeiro, cozinheiro, dentre todos os “eirós” um biscateiro.

### **Zohar Frank | Brown University (USA)**

PhD candidate in the department of Theater Arts and Performance Studies at Brown University. She studies performance through the lenses of phenomenology, deconstruction and psychoanalysis. Her interest lies in notions of becoming, passing, transformation, rapture, effacement and death. Zohar has also been involved in dance making as a performer, choreographer and dramaturge, and has extensive experience in teaching somatic practices. She holds an MA degree in Philosophy from Tel Aviv University (magna cum laude).

APOIO



REALIZAÇÃO



*2º Trans-In-Corporados: Construindo Redes para a Internacionalização da Pesquisa em Dança, realizado de 23 a 25 de Agosto de 2018, foi uma ação desenvolvida pelo Laboratório de Crítica (LabCrítica) junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com apoio do Edital nº 35/2017 - Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES). A finalização desta publicação contou ainda com apoio do PPGDan/UFRJ, via verba do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da CAPES.*

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-54832-03-2



9 788554 832032