



Seminário

Interseções

corpo e memória

Anais 2012

Roberta Ramos Marques
Ailce Moreira de Melo
(Organizadoras)

Recife-PE | 2º SEMINÁRIO INTERSEÇÕES

Seminário

Inter  **seções**
corpo e memória

Anais 2012

Seminário

Interseções

corpo e memória

Anais 2012

Roberta Ramos Marques
Ailce Moreira de Melo
(Organizadoras)

Recife-PE | 2º SEMINÁRIO INTERSEÇÕES

Editora
Universitária  UFPE

Catálogo na fonte | Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

S471a Seminário Interseções : corpo e memória (2. : 2012 set. 19-22: Recife, PE)
Anais [do] 2º Seminário Interseções : corpo e memória
Organizadoras : Roberta Ramos Marques, Alice Moreira de Melo
Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.
895 p. : il.

Inclui resumos e textos completos dos trabalhos apresentados.

Inclui referências bibliográficas.

ISBN 978-85-415-0218-4 (broch.)

1. Comunicação não-verbal - Congressos. 2. Linguagem corporal - Congressos.
3. Dança - Congressos. 4. Corpo e mente - Memória - Congressos. I. Marques, Roberta
Marques (Org.). II. Melo, Alice Moreira de (Org.). III. Título.

302.22

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2013-025)

ANAIS SEMINÁRIO INTERSEÇÕES: CORPO E MEMÓRIA | 2012

EQUIPE

Coordenação Geral

Profa. Dra. Roberta Ramos Marques — UFPE

Coordenações Institucionais

CAC/UFPE — Profª Drª Roberta Ramos Marques

Coordenação da Associação Reviva/Acervo

RecorDança

Liana Gesteira

Comissão Organizadora

Profa. Dra. Roberta Ramos Marques — UFPE

Daniela Santos — Faculdade Angel Vianna

Patrícia Costa — Faculdade Angel Vianna
e Compassos Cia de Danças

Curadoria da Programação Cultural

Corpomemória

Daniela Santos — Faculdade Angel Vianna

Patrícia Costa — Faculdade Angel Vianna e
Compassos Cia de Danças

Secretaria

Ailce Moreira de Melo — Associação Reviva/
Acervo RecorDança

Roger Moura dos Santos — Curso de História — UFPE

Comissão Científica

Profa. Dra. Roberta Ramos Marques — PPGAV/
UFPE-UFPB

Prof. Dr. Severino Vicente — PPG História/UFPE

Profa. Dra. Madalena Zaccara — PPGAV/
UFPE-UFPB

Prof. Dr. Guilherme Schulze — UFPB

Profa. Dra. Francini Barros — UFPE

Realização

Departamento de Teoria da Arte e Expressão

Artística — Centro de Artes e Comunicação —

CAC / UFPE

Associação Reviva — Acervo RecorDança

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica

Hana Luzia

Parceiros

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais —

PPGAV — UFPE/UFPB

Programa de Pós-Graduação em História — PPG

História — UFPE

Departamento de Artes Cênicas — UFPB

Faculdade Angel Vianna — FAV (Rio de Janeiro/
Recife)

Revisão dos textos

Fabiana Mões Miranda e Liana Gesteira

Diagramação/Formatação dos textos

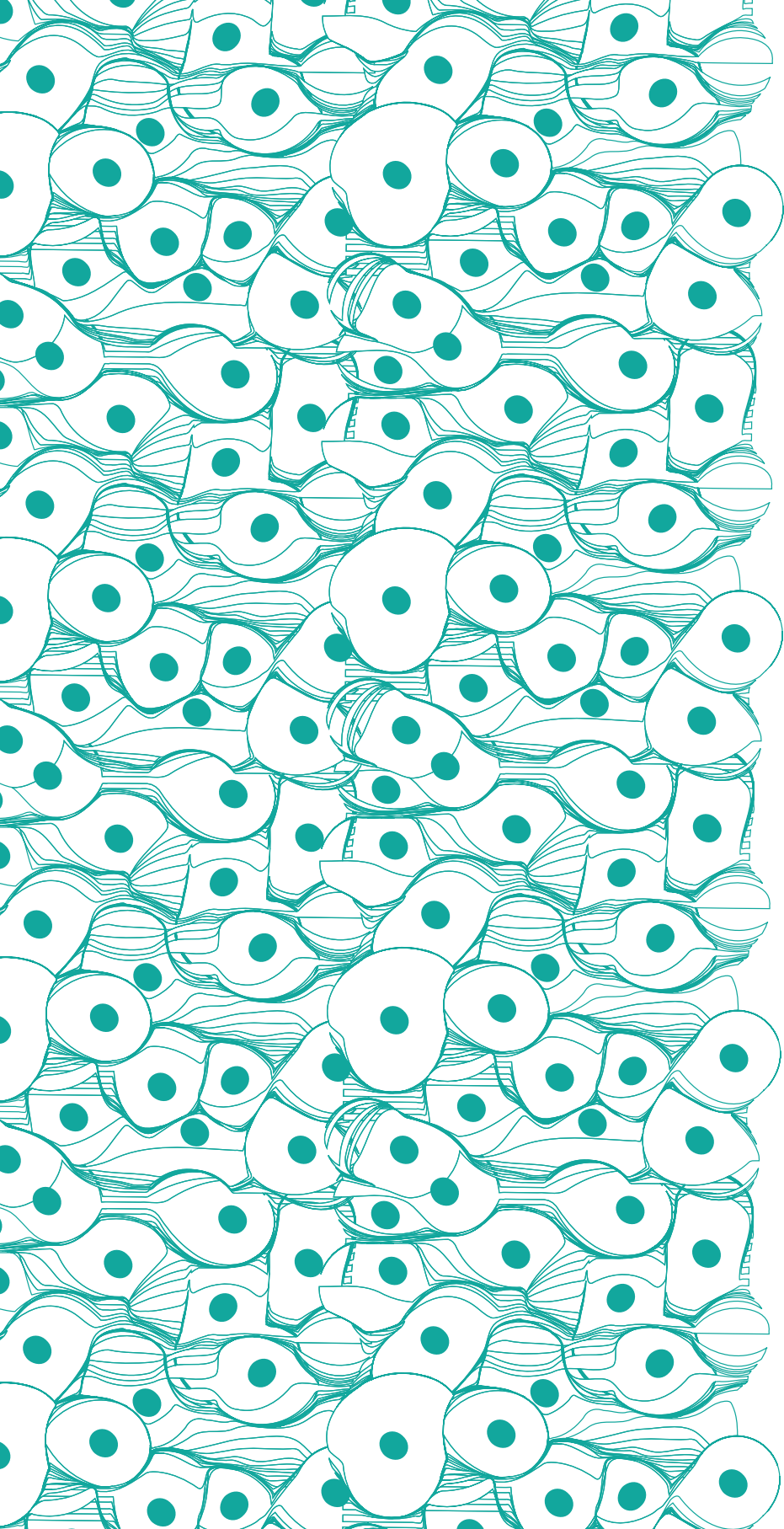
Andréa Ramos

Fotografia

Hércules Dias

Assessoria de Imprensa

Silvia Góes



Interseções: apontando para outros caminhos

Um ponto de confluência de forças que possibilita outros caminhos para o conhecimento, assim se apresenta o Seminário Interseções. Desde sua primeira edição, o seminário vem proporcionando um espaço de encontro de saberes, de investigações e de parcerias. E assim, movimenta o corpo de pensamento da dança brasileira em diálogo com outras áreas do conhecimento.

Em sua segunda edição, o evento traz o tema memória como possibilidade de interseção com o corpo. E assim agregou discussões das áreas de Dança, Teatro, Artes Visuais, História, Antropologia, Sociologia, entre outras, para construção desse novo capítulo de sua trajetória, constituindo o Seminário Interseções: corpo e memória.

A nova edição do evento contará com uma programação composta por palestras, mesas-redondas, exposições, lançamentos e cerca de 150 comunicações. Além disso, programou a realização de minicursos e apresentações artísticas, trazendo a prática como mais uma possibilidade de reflexão no caminho do saber.

A realização do Seminário Interseções dá continuidade à parceria entre o Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE e a Associação Reviva, instituições que conceberam o evento. E nesta nova edição agrega ainda parceiras com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV – UFPE/UFPB); o Programa de Pós-Graduação em História (UFPE); a Faculdade Angel Vianna (Rio de Janeiro / Recife); e o Departamento de Teatro da UFPB.

As forças envolvidas nessa nova edição engrandeceram o corpo do seminário, triplicando a quantidade de trabalhos apresentados na programação, multiplicando a natureza das atividades oferecidas pelo evento e ampliando as parcerias institucionais. O Seminário, portanto, acontece em 2012 com novas interseções e assim aponta para outros caminhos a serem percorridos.

Acervo RecorDança | Associação Reviva

Liana Gesteira

Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística | CAC | UFPE

Roberta Ramos Marques – Coordenadora Geral

Sumário

16 Programação Geral

- 16 19/09
- 16 20/09
- 20 21/09
- 24 22/09

31 Resumos

31 Comunicações Orais

- 31 Corpo, memória e cultura
- 41 Corpo, memória e ancestralidade
- 43 Corpo, memória, cultura e ancestralidade
- 44 Corpo, memória e sensibilidade
- 48 Corpo, memória e performatividade
- 59 Corpo e memória social
- 63 Corpo, memória social e cultura
- 65 Corpo, imagem e memória
- 75 Corpo, imagem, voz e memória
- 77 Corpo, urbanidade e memória
- 80 Corpo, memória e processos de subjetivação
- 90 Corpo, memória e espetacularidade
- 92 Corpo, memória, espetacularidade e processos de criação

93 Palestras

95 Minicursos

98 Mesas-Redondas

102 Trabalhos Artísticos

- 110 IMAGENS COMO AÇÕES DO CORPO: ATUALIZAÇÕES COMO CONDIÇÃO DA IRREVERSIBILIDADE
Adriana Bittencourt
- 118 CORPO, MEMÓRIA E SENSORIALIDADE EM MATTHEW BARNEY
Adriana Camargo Pereira
- 128 EU CORPO, NÓS CORPO: CONCEPÇÕES DA MEMÓRIA CULTURAL
Adriana Ribeiro de Barros e Daniela Santos
- 137 DZI CROQUETTES: O CORPO POLÍTICO ENTRE PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE
Adriano Barreto Cysneiros e Fábio de Sousa Fernandes
- 144 PROCESSOS CRIATIVOS, MEMÓRIA, E COMPOSIÇÃO SOLÍSTICA AUTORAL
Alba Pedreira Vieira
- 152 ALTERIDADE NA IMAGEM DE MEMÓRIA NA OBRA VULGO, DE ROSÂNGELA RENNÓ
Alice Costa Souza
- 162 “DIZEM POR AÍ, QUE FUI ESCRAVA”: ORALIDADES, ANCESTRALIDADE E SABORES NO BAILAR D’ONDE EMERGEM PERSONAGEM E INTÉRPRETE
Aline Serzedello Neves Vilaça
- 173 DO GROTESCO AO GROTOX: O CORPO/DANÇARINO COM DEFICIÊNCIA NO GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA
Ana Cecília Vieira Soares
- 180 IMAGENS E MEMÓRIA: ENTENDENDO A “CORPONECTIVIDADE” NA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA
Ana Clara Santos Oliveira
- 190 [Ctrl+Z] – REALIDADE VIRTUAL E DANÇA
Ana Rizek Sheldon e Isaura Tupiniquim
- 198 O CORPO E A SOMBRA EM MACBETH, DE ORSON WELLES
Anamaria Sobral Costa
- 209 REPERTÓRIO ATIVO DO ATOR: MEMÓRIA EM MOVIMENTO
Angelene Lazzareti
- 215 CURSO BÁSICO À FORMAÇÃO DO ATOR DA FUNDAJ: BREVES RELATOS MEMORIAIS DE UMA PRÁTICA
Arilson Lopes
- 225 CORPORIFICAÇÃO: O PROCESSO DE REENTRÂNCIA
Camila de Almeida Menezes
- 231 MEMÓRIA INDÍGENA – CORPO E XAMANISMO
Carla Lyra
- 240 AS NOÇÕES CENTRAIS DE “CORPO” E “MEMÓRIA” NO PENSAMENTO DOS FILÓSOFOS MAURICE MERLEAU-PONTY E HENRY BERGSON
Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz

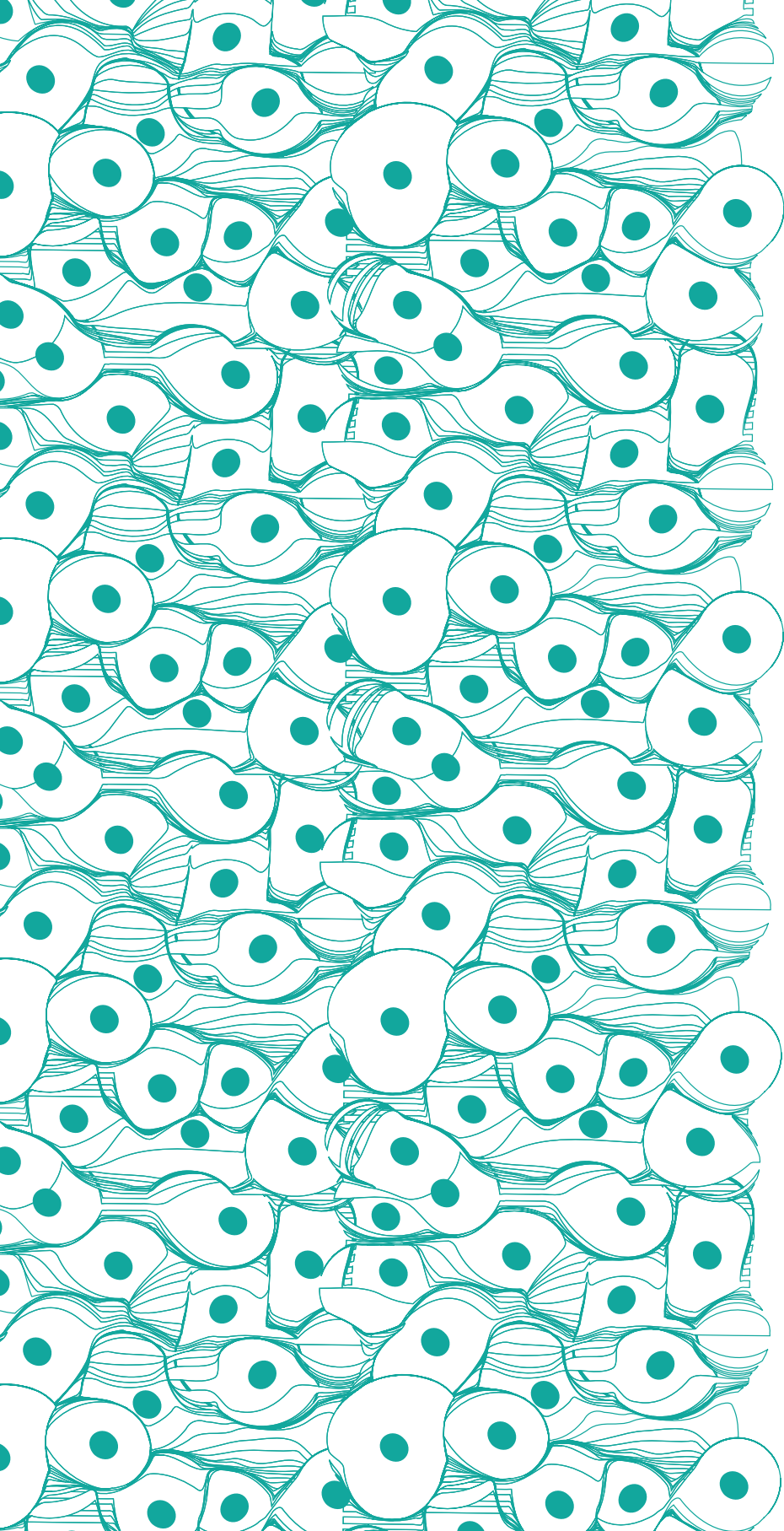
- 249 ENTRE PÊLOS
Cássia Nunes Caixeta
- 259 O CORPO DO INDIVÍDUO TEATRAL NA URBANIDADE: A MEMÓRIA DAS CIDADES
Cecília Lauritzen Jácome
- 266 O CORPO COMO MATÉRIA PARA A OBRA DE ARTE
Charles Feitosa
- 273 A DANÇA DA VOZ: TEMPO, MITO E MEMÓRIA NA OBRA DE MEREDITH MONK
Conrado Vito Rodrigues Falbo
- 285 SIMBÓLICO ENQUANTO ELEMENTOS ESTÉTICOS
Daniela Maria Amoroso
- 291 PÚBLICO ALVO: A VIDA E O VIVO
Diogo Teixeira
- 230 LOCAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE DRAMATURGIA DA MEMÓRIA
Eliane de Almeida Vasconcelos
- 309 A EDUCAÇÃO SENSÍVEL EM MAURICE MERLEAU-PONTY
Elisangela Mira da Costa
- 315 CORPO E MEMÓRIA ENTRE POÉTICAS TEATRAIS
Érico José Souza de Oliveira
- 324 MANTO DA APRESENTAÇÃO: SUBJETIVIDADE E CORPOREIDADE EM ARTHUR BISPO
DO ROSÁRIO
Etevaldo Santos Cruz
- 332 O CORPO, A BELEZA E AS INJUNÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE FEMININA
Fabiola de Fátima Pimentel de Oliveira Rocha
- 341 SINTONIA: INVESTIGANDO HABILIDADES COGNITIVAS NA PERFORMANCE
DA DANÇA
Fátima Wachowicz
- 350 O ESTIGMA DOS CORPOS DIFERENCIADOS NA SOCIEDADE E NO TEATRO
Felipe Henrique Monteiro Oliveira
- 359 CORPO E APRENDIZAGEM: TRÂNSITO ENTRE VIDA E ARTE
Flávia Cristiana da Silva
- 368 PERFORMANCE. GÊNERO OU MODO? NOME PRÓPRIO OU METÁFORA?
Francini Barros Pontes
- 377 ITA: CORPO ANCESTRAL E DEVIR ANIMAL
Fred Nascimento
- 387 IMPROVISACÃO – DANÇA E CAPOEIRA ANGOLA
Gabriela Santos Cavalcante Santana
- 394 CADA PESSOA, CADA MEMÓRIA, UM PROCESSO: PESQUISA INTERFACES PARA A
IMPROVISACÃO – INVESTIGAÇÕES SOBRE A DANÇA E A CAPOEIRA ANGOLA
*Gabrielle Conde y Martin, Samara Simões Alves Pinto, Thaynã Lais Mota
de Gois, Tiago Ferro da Silva*

- 404 O CORPO EM FILMEFOBIA
Georgia da Cruz Pereira
- 412 MICRODANÇAS QUE SE DESFAZEM...
Gilsamara Moura
- 420 DANÇA ENTRE SINGULARIDADES PROVISÓRIAS
Helena Bastos
- 429 SOBRE CORPO E CAPTURA OU DO MODO COMO NOS TORNAMOS SUJEITOS
Hélia Borges
- 440 FABULANDO A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES Y DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA
Hernán Ulm e Laura Navallo
- 448 PROCESSO DE CRIAÇÃO, INTERAÇÃO E CONECTIVIDADE: UM ESTUDO DE CASO
Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque
- 455 CORPO, MEMÓRIA E SENSIBILIDADE NO FENÔMENO DA DOR NA DANÇA
Joana Cardoso Mascarenhas
- 463 FRIDA KAHLO: O DISCURSO DAS CORES TINGIDAS DE SANGUE NA MEMÓRIA DO CORPO
CINGIDA NA ARTE
João Augusto de Medeiros Lira
- 474 CORPO, REBELDIA E LIBERDADE
João da Mata Rosa Cesse Neto
- 483 VESTIDO DE NOIVA: INVESTIGAÇÃO ESPETACULAR DO CORPO NO CASARÃO
DA MEMÓRIA ALUCINADA
João Denys Araújo Leite
- 493 CORPOS RASURADOS DE HISTÓRIA PELAS ESQUINAS DA CIDADE
João José Gomes dos Santos e Leila Aparecida Domingues Machado
- 504 MEMÓRIAS DO CORPO LETIVO: QUAIS SÃO AS MARCAS DO SISTEMA ESCOLAR NOS
CORPOS DANÇANTES NA ESCOLA?
Josiane Gisela Franken
- 510 PERFORMATIVIDADE DE CORPOS QUE DANÇAM: MEMÓRIAS ATUALIZÁVEIS NA
PRESENTIDADE DO FAZER-DIZER ARTÍSTICO
Jussara Sobreira Setenta
- 518 A IDEIA DE PERFORMATIVIDADE E A IDEIA DE DANÇA COMO FAZER-DIZER DE
CORPOS: IMPLICAÇÕES ARTÍSTICAS, POLÍTICAS E EPISTEMOLÓGICAS
Jussara Sobreira Setenta
- 525 RIO JAGUARIBE, ARTÉRIA ABERTA
Karuna Sindhu de Paula
- 533 MEMÓRIA, CORPO E SENTIDO: RELAÇÕES DE COIMPLICÂNCIA ENTRE
EXPERIÊNCIA, CULTURA E NATUREZA
Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli
- 539 CORPO-ESPAÇO E LEMBRANÇA: POSSÍVEIS MOTIVOS PARA DANÇAR EM LUGARES
DA CIDADE
Líria de Araújo Moraes

- 549 DESEJO DE CRIAÇÃO, CORPO PRESENTE, DANÇA INVENTADA: EXPLOSÕES ESTÉTICAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1980
Luciana Gomes Ribeiro
- 558 MEMÓRIA MOTORA: O CORPO EM PERFORMANCE
Lucilene Santos de Almeida
- 566 LONAN: CORPO, ANCESTRALIDADE E CULTURA AFRO-BRASILEIRA
Lucinete Calmon de Araújo
- 572 HERMILO BORBA FILHO SOBE AO PALCO: MEMÓRIA, PRAZER E SOFRIMENTO DO CORPO EM CENA
Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
- 579 A CIDADE E O CORPO: MODOS DE INTERAÇÃO
Luísa Tavares
- 588 ENTRE AÇÕES E LEMBRANÇAS: REMINISCÊNCIAS FÍSICAS DO VENTO
Luiza Romani Ferreira Banov e Sayonara Souza Pereira
- 597 CORPO, MEMÓRIA E TERRITÓRIO
Maira Spanghero Ferreira
- 606 AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA SOCIAL DO FEMININO NO ESPETÁCULO RETRATOS DE MULHER
Marcela dos Santos Lima
- 616 PROJETO MEMÓRIA VIVA UFC – A HISTÓRIA DA DANÇA CEARENSE POR HELENA COELIS
Márcia de Azevedo Lopes
- 624 REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DA MEMÓRIA: BUSCA DE PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO
Marcio Alessandro Nunes Rodrigues
- 632 O CAOS E A ESTÉTICA DO DEVANEIO NOS IMAGINÁRIOS DE ANA CRISTINA CÉSAR E PINA BAUSCH APROXIMAM SONETO DE CAFÉ MULLER
Marcos Antonio de Oliveira Ferreira
- 642 O “CORPO-CRÍTICO” COMO PROCESSO REFLEXIVO NAS CIDADES
Marcos Martins
- 649 ESPAÇO E TEMPO DAS DANÇAS POPULARES E TRADICIONAIS NA FORMAÇÃO DE ARTISTAS DA DANÇA
Maria Acselrad
- 660 CORPOS QUE INCOMODAM
Maria Aparecida Silva e Ana Cristina Conceição Santos
- 665 A IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM PESSOAL NA DANÇA
Maria Beatriz Frade Nanci
- 672 PERSPECTIVAS PARA ABORDAGENS DE DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS NO PIBID-UFBA
Maria Helena Dias Baptista Navarrete

- 680 O CORPO, A MULHER E OUTROS SIGNIFICADOS
Naranda Costa Borges
- 688 AGENCIAMENTO: CORPO E ROUPA
Nívea Faria de Souza
- 696 PROCESSOS COGNITIVOS NA CRIAÇÃO EM DANÇA: A MEMÓRIA QUE ESCREVE
E SE INSCREVE NO CORPO
Patrícia Eduardo Oliveira Santos
- 705 VARIAÇÕES EM TORNO DO CORPO NO CINEMA: A UTOPIA DA DANÇA DAS IMAGENS
Paulo Carneiro da Cunha Filho
- 714 TÃO DENTRO E TÃO FORA, TÃO FORTE E TÃO FRACA: A REPRESENTAÇÃO
CORPORAL E OS PAPÉIS SOCIAIS DA MULHER NO FOLGUEDO CAVALO MARINHO NA
ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO
Raíssa Batista Fonseca
- 723 CORPOS NÔMADES E ERRÂNCIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
Raquel do Monte Silva
- 729 REPRESENTAÇÕES CONCEBIDAS NO CORPO E NA ALMA: MEMÓRIAS SOBRE
O ABORTO INDUZIDO POR MULHERES QUE O VIVENCIARAM
Renata Martins de Freitas
- 738 PRÁTICA ARTÍSTICA E TEÓRICA: TODO FAZER É UM CONHECER E TODO CONHECER
É UM FAZER
Ricardo Alvarenga Ribeiro
- 746 READ ME, READY ME: O CORPO ATUAL EM PROCESSO DE ANAMNESE
Ricardo Maurício Gonzaga
- 756 CANTO DA FESTA EM CANTOS DO CORPO
Rita de Cássia Nascimento Rodrigues
- 766 O CORPO E A PESTE
Rita Gusmão
- 775 UM UNIVERSO EM FRONTEIRAS: OLHARES SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
DE DANÇA DO GRUPO UNIVÉRSICA A PARTIR DA CONSTITUIÇÃO DE UMA
MASCULINIDADE-1973
Roberto Rodrigues
- 785 PERFORMANDO A ANCESTRALIDADE PERDIDA: MEMÓRIA E HOMOPARENTALIDADE
NOS ESPETÁCULOS “CARNES TOLENDAS” E “LUIS ANTONIO-GABRIELA”
Rodrigo Carvalho Marques Dourado
- 794 A INCRÍVEL ARTE DOS PUNHOS HÍBRIDOS – ITINERÁRIOS DE APROPRIAÇÕES
CULTURAIS E REPRESENTAÇÕES DO ORIENTE A PARTIR DOS FILMES E SÉRIES
DE ARTES MARCIAIS
Saulo de Azevedo Freire
- 803 PULSAÇÕES E AÇÕES DA MEMÓRIA MATERIALIZADOS EM CENA
Sayonara Pereira

- 814 "PÓ DE CAFÉ": 15 ANOS EM UMA EXPERIENCIA EDUCATIVA NO PROCESSO DE SER
Sônia Amara Di Martino
- 824 TESTEMUNHO E MEMÓRIA: A FRAGILIDADE DA POTÊNCIA DOCUMENTAL
Sonia Guggisberg
- 833 POÉTICA DA CIDADE
Telma César Cavalcanti
- 842 MEMÓRIA VIVA: HISTÓRIAS DA DANÇA DO CEARÁ
Tháís Gonçalves Rodrigues da Silva
- 852 RITUAL TECNOLÓGICO: CARACTERÍSTICAS DO PRIMITIVO NA
CONTEMPORANEIDADE
Thayla Macedo de Godoy Brandão
- 861 A VOZ OBSCENA DO CORPO: CORP(ORALIDADE) E MEMÓRIA(IMAGEM) EM A
OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST
Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira, Natássia Duarte Garcia Leite
de Oliveira e Adriano Jabur Bittar
- 871 EU PASSO: PERFORMATIVIDADE E LOCAIS DE FALA
Valéria Vicente
- 878 CORPOS BRASILEIROS, O BAILE NA ALDEIA. A EXPERIÊNCIA COM A DANÇA
BRASILEIRA NO PONTO DE CULTURA OCA-UMA ESCOLA CULTURAL
Vera Cristina Santos e Silva de Athayde
- 887 O CORPO TRANSCULTURADOR NAS POÉTICAS HÍBRIDAS: UMA ABORDAGEM
ACERCA DO CORPO/CORPUS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE BENÇA
E OUTRA TEMPESTADE
Vinicius da Silva Lirio



Programação Geral

19/09 | Quarta-feira

16h-18h

Credenciamento

Local | Hall do CAC

18h

Lançamento dos ANAIS DO INTERSEÇÕES: CORPO E OLHAR

Local | Hall do CAC – UFPE

18h30

Programação cultural corpomemória

Videodança TRAMA | Fábio Santana da Silva (UFPE)

Local | Hall do CAC – UFPE

19h

Palestra de abertura

O CORPO COMO MATÉRIA PARA OBRA DE ARTE | Prof. Dr. Charles Feitosa (Unirio)

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

20/09 | Quinta-feira

8h-10h

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória e cultura

Sessão 1 | Sala Miniauditório 1 – CAC

EU CORPO, NÓS CORPO: CONCEPÇÕES DA MEMÓRIA CULTURAL

Adriana Ribeiro de Barros e Daniela Santos

TIA MARIA DO JONGO: MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DO JONGO DA SERRINHA

Aline Oliveira de Sousa

[CTRL+Z] – REALIDADE VIRTUAL E DANÇA

Ana Rizek Sheldon e Isaura Tupiniquim

POESIA E CORPO: A MÉTRICA COMO COREOGRAFIA, E A INCIDÊNCIA DA MEMÓRIA CORPORAL

SOBRE O ATO DE LEITURA

Artur Almeida de Ataíde

ACERVO PRESENTE E COLETIVO

Nirvana Marinho

Sessão 2 | Sala Miniauditório 2 – CAC

LIBERTINAGEM SEXUAL E MASCULINIDADES: OS ESPAÇOS DO PRAZER, DISCURSOS NORMATIZADORES E DEFLORAMENTOS EM TERESINA (1915 – 1935)

Bárbara Silva Nunes

O QUANTITATIVO MASCULINO NO BALÉ DE MACEIÓ: LEVANTAMENTO DE UMA DÉCADA

Diego Januário dos Santos

MODA E IDENTIDADE: SISTEMAS DE SE FIGURATIZAR

Djalma Rabêlo do Amaral Filho

A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO CORPO NA MODERNIDADE COMO FENÔMENO SOCIOCULTURAL

Jainara Gomes de Oliveira

Sessão 3 | Sala Audiovisual 1 – CAC

CORPO E RESISTÊNCIA: A CAPOEIRA ANGOLA COMO INSTRUMENTO LIBERTÁRIO

João da Mata Rosa Cesse Neto

“ELE É PRETO É BEM PRETINHO, SALVE A CORÔA DO REI MALUNGUINHO!”: MEMÓRIAS E CORPOS EM FESTA E DEVOÇÃO

José Roberto Feitosa de Sena

DANÇA E MEMÓRIA: O LUNDU TATUADO NO CORPO

Kátia Cupertino

PERSPECTIVAS PARA ABORDAGENS DE DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS NO PIBID-UFBA

Maria Helena Dias Baptista Navarrete

Sessão 4 | Sala Audiovisual 2 – CAC

O CORPO NA FALA DA GENTE

Marlos de Barros Pessoa

AS INFLUÊNCIAS DO CONTEXTO HISTÓRICO DA DANÇA NO BRASIL E NA ESPANHA NOS ANOS 70 E 80 NA CRIAÇÃO DO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

Paula Caruso Teixeira

TÃO DENTRO E TÃO FORA, TÃO FORTE E TÃO FRACA: A REPRESENTAÇÃO CORPORAL E OS PAPÉIS SOCIAIS DA MULHER NO CAVALO MARINHO DA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO

Raíssa Batista Fonseca

REPRESENTAÇÕES CONCEBIDAS NO CORPO E NA ALMA: MEMÓRIAS SOBRE O ABORTO INDUZIDO POR MULHERES QUE O VIVENCIARAM

Renata Martins de Freitas

Sessão 5 | Sala Audiovisual 3 – CAC

CANTO DA FESTA EM CANTOS DO CORPO

Rita de Cássia Nascimento Rodrigues

A MOÇA, O PAU E A GAMELA: UMA INVESTIGAÇÃO EM DANÇA A PARTIR DAS QUESTÕES DE GÊNERO NO CAVALO MARINHO

Tainá Dias de Moraes Barreto

CORPOS BRASILEIROS, O BAILE NA ALDEIA. A EXPERIÊNCIA COM A DANÇA BRASILEIRA NO PONTO DE CULTURA OCA-UMA ESCOLA CULTURAL

Vera Cristina Santos e Silva de Athayde

O CORPO TRANSCULTURADOR NAS POÉTICAS HÍBRIDAS: UMA ABORDAGEM ACERCA DO CORPO/ CORPUS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE BENÇA E OUTRA TEMPESTADE

Vinícius da Silva Lírio

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória e ancestralidade

Sessão 1 | Sala Audiovisual 4 – CAC

JONGO: CORPO – TERRA – RESISTÊNCIA

Alissan Maria da Silva

MEMÓRIA INDÍGENA – CORPO E XAMANISMO

Carla Lyra

ITA: CORPO ANCESTRAL E DEVIR ANIMAL

Fred Nascimento

CORPOS QUE INCOMODAM

Maria Aparecida Silva e Ana Cristina Conceição Santos

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória, cultura e ancestralidade

Sessão 1 | Sala 43 – CAC

EMARANHADA TRADIÇÃO: CAIXEIRAS QUE TOCAM NO RIO O DIVINO SOM DO MARANHÃO

Viviane Maria de Brito

NATUREZA, RITUAL E CURA NA DANÇA DE ANNA HALPRIN

Marina Florêncio de Macêdo

PULSAÇÕES E AÇÕES DA MEMÓRIA MATERIALIZADOS EM CENA

Sayonara Pereira

ENTRE AÇÕES E LEMBRANÇAS: REMINISCÊNCIAS FÍSICAS DO VENTO

Luiza Romani Ferreira Banov e Sayonara Souza Pereira

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória e sensibilidade

Sessão 1 | Sala 31 – CAC

TRANSMUTAÇÃO DA POESIA CORPORAL INSPIRADA NA FIGURA DO MESTRE AMBRÓSIO DO CAVALO MARINHO DE PERNAMBUCO

Adriana Nogueira de La Rosa

PERNAS DE PAU E MALABARES POSSIBILIDADES EXPERIMENTAÇÕES/SENSIBILIZAÇÕES DOS CORPOS

Camila Scheffer Hein e Lúcio Kerber Canabarro

A EDUCAÇÃO SENSÍVEL EM MAURICE MERLEAU-PONTY

Elisangela Mira da Costa

Sessão 2 | Sala 32 – CAC

CORPO, MEMÓRIA E SENSIBILIDADE NO FENÔMENO DA DOR NA DANÇA

Joana Cardoso Mascarenhas

MEMÓRIA, CORPO E SENTIDO: RELAÇÕES DE COIMPLICÂNCIA ENTRE EXPERIÊNCIA, CULTURA E NATUREZA

Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli

O CORPO, A MULHER E OUTROS SIGNIFICADOS

Naranda Costa Borges

“PÓ DE CAFÉ”: 15 ANOS EM UMA EXPERIÊNCIA EDUCATIVA NO PROCESSO DE SER

Sonia Amara Di Martino

10h-10h30

Coffee break

Local | CAC – UFPE

10h30-12h

Sessão plenária | Palestra

DANÇA ENTRE SIGULARIDADES PROVISÓRIAS | Profa. Dra. Helena Bastos (USP)

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

12h-12h30

Programação cultural corpomemória

CARMIN: EXPERIMENTO ÁGUA | Nara Salles, Chintia Danielle do Nascimento Lucas, Fernanda de Moura Estevão Peroba, Gustavo Medeiros Costa, Josie Pessoa, Lucília Raquel Guedes Albuquerque, Moisés José Sousa Ferreira, Nathalia Santana Cordeiro, Pablo Roberto Vieira Ferreira, Patricia Cristina de Oliveira Sousa, Patrícia Tobias, Sandro Souza Silva, Yasmin Rodrigues Cabral, Wallace José de Oliveira Freitas – UFRN

Local | Jardim do CAC – UFPE

12h30-14h

Intervalo para almoço

14h-15h30

Mesa-redonda • Corpo, memória e cultura

AS DOBRAS DO CORPO NA CULTURA DE CRISTANDADE | Prof. Dr. Jorge Siqueira (PPGAV)

A LINGUAGEM INCORPORADA | Prof. Dr. Marcelo Coutinho (PPGAV)

ESPAÇO E TEMPO DAS DANÇAS POPULARES E TRADICIONAIS NA FORMAÇÃO DE ARTISTAS DA DANÇA | Profa. Maria Acselrad (UFPE)

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

15h30-16h

Coffee break

Local | CAC – UFPE

16h-19h

Minicursos | Salas de aula do CAC

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA FILOSOFIA DA ARTE (teórico, 6h) | Prof. Dr. Charles Feitosa (Unirio) | Miniauditório 1

ESCUA DO CORPO (prático-teórico, 6h) | Profa. Dra. Helena Bastos (USP) | Sala de dança

A VISÃO TÁTIL E A MULTIPLICIDADE SENSÓRIA DOS SENSOS DE EU (teórico, 3h) | Profa. Dra. Hélia Borges (FAV-RJ) | Miniauditório 2

CORPO/OBJETO/MEMÓRIA/CRIAÇÃO (prático, 6h) | Letícia Damasceno (UFPE) | Sala 44

MOVIMENTO E VIDEODANÇA (prático, 6h) | Prof. Dr. Guilherme Schulze (UFPB) | Sala a ser definida

MEMÓRIAS DE DANÇA TAMBÉM DANÇAM (prático-teórico, 3h) | Profa. Dra. Luciana Ribeiro | Sala a ser definida

19h-19h30

Programação cultural corpomemória

LONAN | Lucinete Calmon de Araújo – FUNCEB

ÁSPERO-AFAGO | Hayala César – UFPE

PAPOULAS MURCHAS | Evelyn Santos – UFPE

Local | Teatro Milton Baccarelli – CAC – UFPE

21/09 | Sexta-feira

8h-10h

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória e performatividade

Sessão 1 | Sala Miniauditório 1 – CAC

A MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DE DRAMATURGIAS PESSOAIS: PESQUISA INTERFACES PARA A IMPROVISACÃO – DANÇA E CAPOEIRA ANGOLA

Gabriela Santos Cavalcante Santana

DZI CROQUETTES: O CORPO POLÍTICO ENTRE PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Adriano Barreto Cysneiros

CADA PESSOA, CADA MEMÓRIA, UM PROCESSO: PESQUISA INTERFACES PARA A IMPROVISACÃO: INVESTIGAÇÕES SOBRE A DANÇA E A CAPOEIRA ANGOLA

Gabrielle Quirino, Samara Pinto, Thaynã Góis e Tiago Silva

AFINAL O QUE HÁ POR TRÁS DA COISA CORPORAL? – A AUTO-BIOGRAFIA COMO DISPOSITIVO PERFORMATIVO

Ana Vitória Silva Freire

Sessão 2 | Sala Miniauditório 2 – CAC

CORPO, MEMÓRIA E SENSORIALIDADE EM MATTHEW BARNEY

Adriana Camargo Pereira

MICRODANÇAS QUE SE DESFAZEM...

Gilsamara Moura

PRÁTICA ARTÍSTICA E TEÓRICA: TODO FAZER É UM CONHECER E TODO CONHECER É UM FAZER

Ricardo Alvarenga Ribeiro

FRIDA KAHLO: O DISCURSO DAS CORES TINGIDAS DE SANGUE NA MEMÓRIA DO CORPO CINGIDA NA ARTE

João Augusto de Medeiros Lira

Sessão 3 | Sala Audiovisual 1 – CAC

ENTRE PÊLOS

Cássia Nunes Caixeta

NA CAPTURA DOS FRIEDMAN: PERFORMATIVIDADE E EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA

Cristina Teixeira Vieira de Melo

O CORPOMEMÓRIA EM DANÇA NAS EXPRESSÕES POPULARES BRASILEIRAS: A SINESTESIA E O SIMBÓLICO ENQUANTO ELEMENTOS ESTÉTICOS

Daniela Maria Amoroso

CIDADE CORPO MEMÓRIA: AS PRÁTICAS OBSCENAS NO CORPO DA CIDADE

Elvina M. Caetano Pereira

Sessão 4 | Sala Audiovisual 2 – CAC

CORPO E MEMÓRIA ENTRE POÉTICAS TEATRAIS

Érico José Souza de Oliveira

SINTONIA: INVESTIGANDO HABILIDADES COGNITIVAS NA PERFORMANCE DA DANÇA

Fátima Wachowicz

IDENTIDADES CULTURAIS E SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO NA PERFORMATIVIDADE DE A FARPA: LEMBRANÇAS DE TUDO O QUE FERE E CORTA

Franco Luciano Pereira Pimentel

PERFORMATIVIDADE DE CORPOS QUE DANÇAM: MEMÓRIAS ATUALIZÁVEIS NA PRSENTIDADE DO FAZER-DIZER ARTÍSTICO

Jussara Sobreira Setenta

Sessão 5 | Sala Audiovisual 3 – CAC

CORPO-ESPAÇO E LEMBRANÇA: POSSÍVEIS MOTIVOS PARA DANÇAR EM LUGARES DA CIDADE

Líria de Araújo Morais

MEMÓRIA MOTORA: O CORPO EM PERFORMANCE

Luciene Santos de Almeida

REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DA MEMÓRIA: BUSCA DE PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

Marcio Alessandro Nunes Rodrigues

O CORPO E A PESTE

Rita de Cassia S. B. de Gusmão

Sessão 6 | Sala Audiovisual 4 – CAC

PERFORMANDO A ANCESTRALIDADE PERDIDA: MEMÓRIA E HOMOPARENTALIDADE NOS ESPETÁCULOS “CARNES TOLENDAS” E “LUIS ANTONIO-GABRIELA”

Rodrigo Carvalho Marques Dourado

OUTRAS PERFORMANCES – VARIAÇÕES EM UMA ESCRITACOLLAGES

Rosália Menezes

MEMÓRIA IMAGINÁRIA EM CORPO PERFORMÁTICO

Taína Veríssimo do Nascimento

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo e memória social

Sessão 1 | Sala 43 – CAC

CORPORIFICAÇÃO: O PROCESSO DE REENTRÂNCIA

Camila de Almeida Menezes

DA MEMÓRIA NOSSA DE CADA DIA OU DA POLÍTICA QUE FAZEMOS

Christina Gontijo Fornaciari

CORPOS RASURADOS DE HISTÓRIA PELAS ESQUINAS DA CIDADE

João José Gomes dos Santos e Leila Aparecida Domingues Machado

RIO JAGUARIBE, ARTÉRIA ABERTA

Karuna Sindhu de Paula

Sessão 2 | Sala 31 – CAC

UMA MEMÓRIA CONSTRUÍDA DE ESQUECIMENTOS

Liana Gesteira Costa

AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA SOCIAL DO FEMININO NO ESPETÁCULO RETRATOS DE MULHER

Marcela dos Santos Lima

PROJETO MEMÓRIA VIVA UFC – A HISTÓRIA DA DANÇA CEARENSE POR HELENA COELIS

Márcia de Azevedo Lopes

CORPO E MEMÓRIA: OBSERVAÇÕES DOS RITOS MORTUÁRIOS CATÓLICOS EM BRUMAL-MG

Murilo Eduardo dos Santos Nazário

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória social e cultura

Sessão 1 | Sala 32 – CAC

A DANÇA É FILHA DA MEMÓRIA: TERPSÍCORE, CORPO E EPICIZAÇÃO

Nicolas Alexandria Pinheiro

A CIDADE COMO ESPELHO DO ATOR CONTEMPORÂNEO

Paulo Victor Chagas Aires

CORPO E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DE NOVAS TRILHAS PARA O IDOSO

Silvana Maria da Silva, Arthemis Nívia de Moraes, Ilze Lopes da Silva, Maria Thereza Didier de Moraes e Selma Santos de Andrade

CORPO E APRENDIZAGEM: TRÂNSITO ENTRE VIDA E ARTE

Flávia Cristiana da Silva

10h-10h30

Coffee break

Local | CAC – UFPE

10h30-12h

Sessão plenária | Palestra

SOBRE CORPO E CAPTURA OU DO MODO COMO NOS TORNAMOS SUJEITOS | Profa. Dra. Hélia Borges (FAV-RJ)

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

12h-12h30

Programação cultural

RENASCENTIA ESCARLATE | Taína Veríssimo (Totem)

Local | Pátio interno do CAC – UFPE

12h30-14h

Intervalo para almoço

14h-15h30

Mesa-redonda • Corpo, memória e performatividade

A IDÉIA DE PERFORMATIVIDADE E A IDÉIA DE DANÇA COMO FAZER-DIZER DE CORPOS: IMPLICAÇÕES ARTÍSTICAS, POLÍTICAS E EPISTEMOLÓGICAS | Profa. Dra. Jussara Setenta (UFBA)

PERFORMANCE. GÊNERO OU MODO? NOME PRÓPRIO OU METÁFORA? | Profa. Dra. Francini Barros (UFPE)

EU PASSO: PERFORMATIVIDADE E LOCAIS DE FALA | Profa. Valéria Vicente (UFPB)

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

15h30-16h

Coffee break

Local | CAC – UFPE

16h-19h

Minicursos | Salas de aula do CAC

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA FILOSOFIA DA ARTE (teórico, 6h) | Prof. Dr. Charles Feitosa (Unirio) | Miniauditório 1

ESCUA DO CORPO (prático-teórico, 6h) | Profa. Dra. Helena Bastos (USP) | Sala de Dança

CORPO: IMAGINAÇÃO OU MEMÓRIA ARTÍSTICA | Prof. Dr. Daniel Lins | Miniauditório 2

CORPO/OBJETO/MEMÓRIA/criação (prático, 6h) | Letícia Damasceno (UFPE) | Sala 44

MOVIMENTO E VIDEODANÇA (prático, 3h) | Prof. Dr. Guilherme Schulze (UFPB) | Sala a ser definida

O CORPO EM MOVIMENTO – PARA LEMBRAR KLAUSS VIANNA (1928-1992) | Profa. Dra. Joana Ribeiro (Unirio) | Sala a ser definida

19h-19h30

Programação cultural corpomemória

VENTRE QUE ERA SEU CORPO | Direção e concepção: Letícia Damasceno. Intérpretes criadores: Daniela Albuquerque, Gardênia Coletto, Gilmar Araújo, Luciana Guimarães, Natalie Revorêdo e Will Siquenas.

Local | CAC – UFPE

22/09 | Sábado

8h-10h

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, imagem e memória

Sessão 1 | Sala Audiovisual 1 – CAC

IMAGENS COMO AÇÕES DO CORPO: ATUALIZAÇÕES COMO CONDIÇÃO DA IRREVERSIBILIDADE

Adriana Bittencourt

LIMIARES, FLUXOS E INTERCESSÕES ENTRE CINEMA, EDUCAÇÃO, CORPO E SUBJETIVIDADE

Alex Sandro Barcelos Côrtes

DO GROTESCO AO GROTOX: O CORPO/DANÇARINO COM DEFICIÊNCIA NO GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA

Ana Cecília Vieira Soares

IMAGENS E MEMÓRIA: ENTENDENDO A “CORPONECTIVIDADE” NA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA

Ana Clara Santos Oliveira

Sessão 2 | Sala Audiovisual 2 – CAC

BATONS E PURPURINAS: CORPOS INSISTENTES, IMAGENS INCONCLUSAS

Beatriz Adura Martins

EU VI O MUNDO ELE COMEÇAVA...

Bruno Faria

IMAGENS DO CORPO N'A GEOGRAFIA DE REBELDES': A MODULAÇÃO DO SER E A MEMÓRIA HISTÓRICA NA GRAFIA DE MUNDOS RESTANTES

Caio Di Palma de Souza Medeiros

O CORPO EM FILMEFOBIA

Georgia da Cruz Pereira

Sessão 3 | Sala Audiovisual 3 – CAC

FABULACIONES DEL CUERPO Y LA MEMORIA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA BRASILEIRA

Hernán Ulm e Laura Navallo Laura Navallo

PROCESSO DE CRIAÇÃO, INTERAÇÃO E CONECTIVIDADE: UM ESTUDO DE CASO

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

A DANÇA DO CISNE DE JOHN LENNON DA SILVA

Joubert de Albuquerque Arrais

**O QUE MEDIA O CORPO QUE DANÇA: TENSÕES ENTRE LOCAL E GLOBAL NOS VIDEODANÇAS
PRODUZIDOS NA CIDADE DE FORTALEZA (CE)**

Liliane Luz Alves

Sessão 4 | Sala Audiovisual 4 – CAC

CORPO, MEMÓRIA E TERRITÓRIO

Maíra Spanghero Ferreira

**O CAOS E A ESTÉTICA DO DEVANEIO NOS IMAGINÁRIOS DE ANA CRISTINA CÉSAR E PINA BAUSCH
APROXIMAM SONETO DE CAFÉ MULLER**

Marcos Antonio de Oliveira Ferreira

VOCÊ É ELE AGORA: ESPECULAÇÃO SINGULAR

Maria Beatriz Albernaz

A IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM PESSOAL NA DANÇA

Maria Beatriz Frade Nanci

Sessão 5 | Sala 43 – CAC

DESTINOS ENTRELAÇADOS: CORPO E IMAGEM NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Mauricio Lissovsky

READ ME, READY ME: O CORPO ATUAL EM PROCESSO DE ANAMNESE

Ricardo Maurício Gonzaga

**UM UNIVERSO EM FRONTEIRAS: OLHARES SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE DANÇA DO GRUPO
UNIVÉRSICA A PARTIR DA CONSTITUIÇÃO DE UMA MASCULINIDADE-1973**

Roberto Rodrigues

LEMBRANÇAS INVENTADAS – POR UMA MEMÓRIA UTÓPICA

Ruth Moreira de Souza Regiani

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, imagem, voz e memória

Sessão 1 | Sala Miniauditório 2 – CAC

**A INCRÍVEL ARTE DOS PUNHOS HÍBRIDOS – ITINERÁRIOS DE APROPRIAÇÕES CULTURAIS E
REPRESENTAÇÕES DO ORIENTE A PARTIR DOS FILMES E SÉRIES DE ARTES MARCIAIS**

Saulo de Azevedo Freire

A DANÇA MODERNA ESTÁ POR CRIAR: VALENTINE DE SAINT-POINT E O PROJETO DA METACOREIA

Verônica Teodora Pimenta

A DANÇA DA VOZ: TEMPO, MITO E MEMÓRIA NA OBRA DE MEREDITH MONK

Conrado Vito Rodrigues Falbo

ALTERIDADE NA IMAGEM DE MEMÓRIA NA OBRA VULGO, DE ROSÂNGELA RENNÓ

Alice Costa Souza

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, urbanidade e memória

Sessão 1 | Sala 31 – CAC

SEXUALIDADE: O LIMITE ENTRE CORPO E MENTE NO ABRIGO DA PREFEITURA DO RECIFE

Camila Borges da Silva

QUANTO MAIS HOMENS TIVESTE, MAIS TE QUERO: SEXO, TRANSGRESSÃO E ESPAÇO URBANO EM 1984

Carolina Dantas de Figueiredo

O CORPO DO INDIVÍDUO TEATRAL NA URBANIDADE: A MEMÓRIA DAS CIDADES

Cecília Lauritzen Jácome

O CORPO E A CIDADE, MODOS DE INTERAÇÃO

Luísa Mendes Tavares

Sessão 2 | Sala Miniauditório 1 – CAC

O “CORPO-CRÍTICO” COMO PROCESSO REFLEXIVO NAS CIDADES

Marcos Martins

POÉTICA DA CIDADE

Telma César Cavalcanti

RITUAL TECNOLÓGICO: CARACTERÍSTICAS DO PRIMITIVO NA CONTEMPORANEIDADE

Thayla Macedo de Godoy

(RE)CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA: A RELAÇÃO ARTE-CIDADE COMO ESPAÇO GERADOR DE UMA MEMÓRIA FICCIONAL

Vinícius Martins Gonzalez

10h-10h30

Coffee break

Local | CAC – UFPE

10h30-12h30

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória e processos de subjetivação

Sessão 1 | Sala Miniauditório 1 – CAC

PROCESSOS CRIATIVOS, MEMÓRIA, E COMPOSIÇÃO SOLÍSTICA AUTORAL

Alba Pedreira Vieira

MILITÂNCIA LIBERTÁRIA, CORPO E RESISTÊNCIA: APONTAMENTOS SOBRE O CONTEÚDO DOS DISCURSOS DO JORNAL ANARQUISTA A PLEBE (1917-1951)

Ana Cláudia Ribas

REPERTÓRIO ATIVO DO ATOR: MEMÓRIA EM MOVIMENTO

Angelene Lazzareti

AS NOÇÕES CENTRAIS DE “CORPO” E “MEMÓRIA” NO PENSAMENTO DOS FILÓSOFOS MAURICE MERLEAU-PONTY E HENRY BERGSON

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz

Sessão 2 | Sala 43 – CAC

PÚBLICO ALVO: A VIDA E O VIVO

Diogo Teixeira

FORADENTRO: UMA EXPERIÊNCIA DE DRAMATURGIA DA MEMÓRIA

Eliane de Almeida Vasconcelos

MANTO DA APRESENTAÇÃO: SUBJETIVIDADE E CORPOREIDADE EM ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Etevaldo Santos Cruz

O CORPO, A BELEZA E AS INJUNÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE FEMININA

Fabiola de Fátima Pimentel de Oliveira Rocha

Sessão 3 | Sala Audiovisual 1 – CAC

ABJEÇÃO, DESEJO E CIDADANIA NO DISCURSO SOBRE FEMINILIDADES TRANS

Jaqueline Gomes de Jesus

MEMÓRIA VIVA: HISTÓRIAS DA DANÇA DO CEARÁ

Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva

MEMÓRIAS DO CORPO LETIVO: QUAIS SÃO AS MARCAS DO SISTEMA ESCOLAR NOS CORPOS

DANÇANTES NA ESCOLA?

Josiane Gisela Franken

MÉDICOS, MULHERES E O IDEÁRIO DA MATERNIDADE CIENTÍFICA EM TERESINA (1910-1940)

Lívia Suelen Sousa Moraes

Sessão 4 | Sala Audiovisual 2 – CAC

DESEJO DE CRIAÇÃO, CORPO PRESENTE, DANÇA INVENTADA: EXPLOSÕES ESTÉTICAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1980

Luciana Gomes Ribeiro

AGENCIAMENTO: CORPO E ROUPA

Nívea Faria de Souza

PROCESSOS COGNITIVOS NA CRIAÇÃO EM DANÇA: A MEMÓRIA QUE ESCREVE E SE INSCREVE NO CORPO

Patricia Eduardo Oliveira Santos

DRAMATURGIA DA IMANÊNCIA: O CORPO COMO TERRITÓRIO DE ATUALIZAÇÃO DE LINGUAGEM

Patrícia Leonardelli

Sessão 5 | Sala Audiovisual 3 – CAC

ANTES E DEPOIS DA DIETA: UMA ANÁLISE SOBRE OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DO CORPO E DA MEMÓRIA NA IMPRENSA FEMININA

Patricia Monteiro Cruz Mendes

GAVETAS DOS GUARDADOS: CORPO E MEMÓRIA NOS PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DA DANÇA

Pedro Vitor Guimarães Rodrigues Vieira

CORPOS NÔMADES E ERRÂNCIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Raquel do Monte Silva

MEMÓRIA E NARRATIVA DO CORPO ATRAVÉS DO UNIVERSO FICCCIONAL DE BONECAS

Sandra Helena Pereira Rodrigues

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória e espetacularidade

Sessão 1 | Sala Audiovisual 4 – CAC

“DIZEM POR AÍ, QUE FUI ESCRAVA”: ORALIDADES, ANCESTRALIDADE E SABORES NO BAILAR D’ONDE EMERGEM PERSONAGEM E INTÉRPRETE

Aline Serzedello Vilaça

O CORPO E A SOMBRA EM MACBETH, DE ORSON WELLES

Anamaria Sobral Costa

MEMÓRIA DE VELHO, JOGO E CENA NOS PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS

Elielson Corrêa Barros

O ESTIGMA DOS CORPOS DIFERENCIADOS NA SOCIEDADE E NO TEATRO

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Sessões de comunicação simultâneas • Corpo, memória, espetacularidade e processos de criação

Sessão 1 | Sala Miniauditório 2 – CAC

REFLEXÕES SOBRE A UTILIZAÇÃO DO MARACATU DE BAQUE SOLTO EM UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Lineu Gabriel Guaraldo

CURSO DE FORMAÇÃO DO ATOR DA FUNDAJ: MEMÓRIAS DE UMA PRÁTICA

Arilson Lopes

NÓS, SÓS: TRAMAS DE UMA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

Ana Cláudia Albano Viana

A VOZ OBSCENA DO CORPO: CORP(ORALIDADE) E MEMÓRIA(IMAGEM) EM A OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira, Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira e Adriano Jabur Bittar

12h30-13h

Programação cultural corpomemória

EXPERIMENTO CORPORAL: VERTER | Anne Costa (Pós-graduação FAV / Compassos – Recife)

ABULETADO | Rafaela Lira (Pós-graduação FAV / Compassos – Recife)

Local | Hall do CAC – UFPE

13h-15h

Intervalo para almoço

15h-16h30

Mesa-redonda • Corpo, memória e espetacularidade

VARIAÇÕES EM TORNO DO CORPO NO CINEMA: A UTOPIA DA DANÇA DAS IMAGENS | Prof.Dr. Paulo Cunha (UFPE)

HERMILO BORBA FILHO SOBE AO PALCO: MEMÓRIA, PRAZER E SOFRIMENTO DO CORPO EM CENA
| Prof.Dr. Luís Reis (UFPE)

VESTIDO DE NOIVA: INVESTIGAÇÃO ESPETACULAR DO CORPO NO CASARÃO DA MEMÓRIA ALUCINADA | Prof. João Denys Araújo Leite (UFPE)

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

16h30-17h

Coffee break

Local | CAC – UFPE

17h-18h

Palestra espetáculo

PULSO-PRESENÇA | Helder Vasconcelos (Recife)

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

20h

Encerramento

Programação cultural corpomemória

Lançamento e exposição do livro **ANTONIN ARTAUD – O ARTESÃO DO CORPO SEM ÓRGÃOS** |
Prof.Dr. Daniel Lins

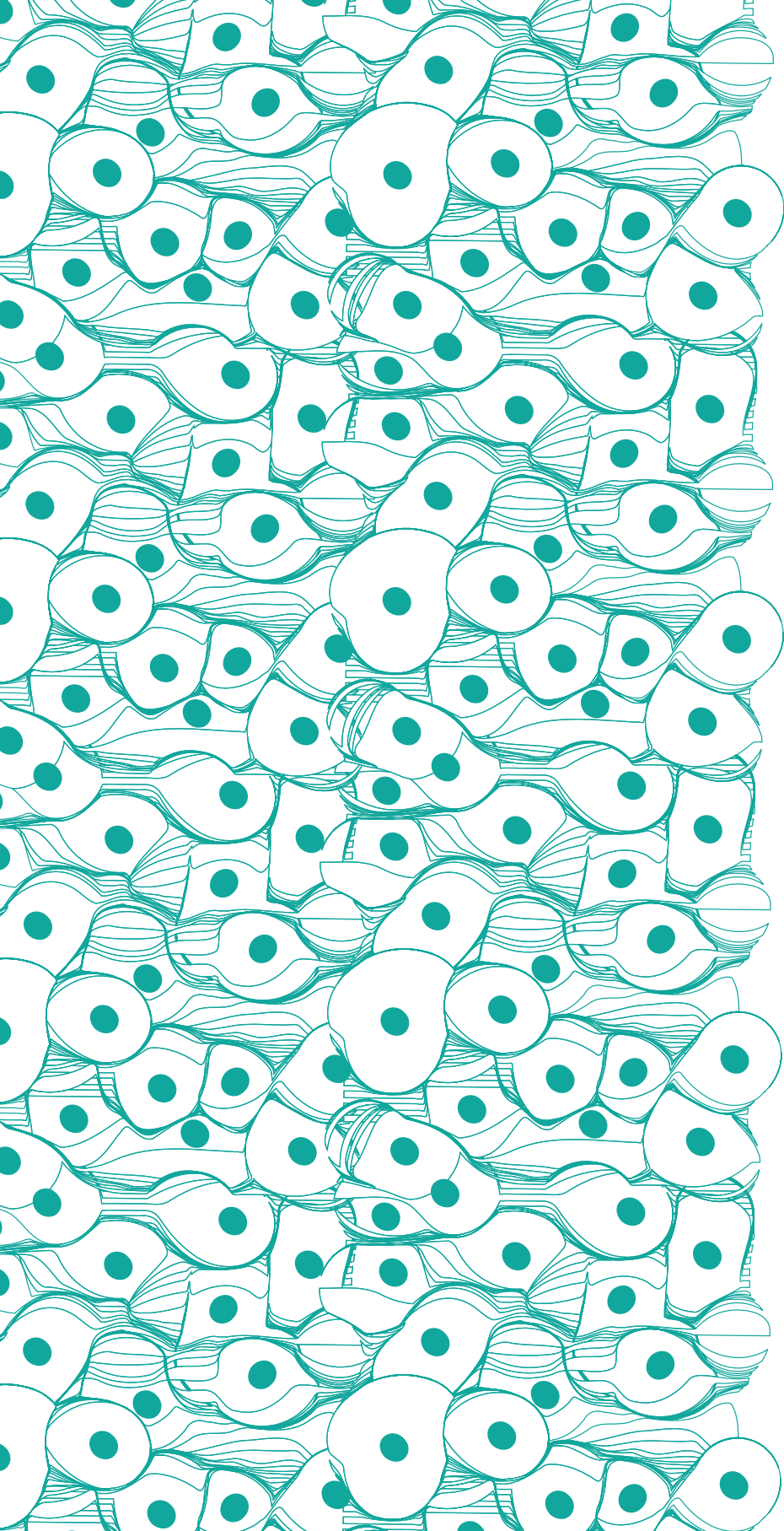
Apresentação de solos do Coletivo Lugar Comum: **PÉ DE SAUDADE** | Maria Agrelli

TOPOGRAFIAS DO FEMININO | Liana Gesteira

OSSEVAO | Silvia Góes

VALSA-ME | Cyro Moraes

Local | Casa Mecane



Comunicações Orais

- **Corpo, memória e cultura**

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h

Sessão 1 | Sala Miniauditório 1 – CAC

EU CORPO, NÓS CORPO: CONCEPÇÕES DA MEMÓRIA CULTURAL

Adriana Ribeiro de Barros

Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO)

Daniela Santos

Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ)

Este trabalho realizado no universo da disciplina de Danças do curso de Educação Física da Universidade Salgado de Oliveira teve como objetivo identificar as concepções dos/as alunos/as acerca da memória cultural de seus corpos e, a partir destas, encontrar aproximações entre os saberes culturais presentes e as atitudes resultantes desses saberes. Trata-se de uma pesquisa qualitativa na qual a observação participante e a entrevista narrativa foram os instrumentos de coleta de dados. As concepções da memória cultural dos corpos do grupo observado vêm carregadas de saberes culturais, percebidos através da expressão de si mesmos, revelando corpos aprisionados, porém capazes de possibilidades e mudanças para saber ver, conversar e amar. Respeito e responsabilidade foram algumas das atitudes encontradas. Essas concepções permitem a formação de olhares mais humano em relação ao corpo de si e do outro, pois parte do princípio que, se interfiro nele e ele sou eu, tudo que dele extraio, o faço de mim mesmo.

TIA MARIA DO JONGO: MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DO JONGO DA SERRINHA

Aline Oliveira de Sousa

Universidade de São Paulo (USP)

O presente trabalho constitui-se numa análise de memórias e histórias da atual mestra popular da manifestação Jongo da Serrinha, a Tia Maria do Jongo, na comunidade do Morro da Serrinha, bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro – RJ. Num diálogo com as teorias da História Oral, dos Estudos Culturais e da Antropologia, esse trabalho é parte da pesquisa de mestrado da autora. A análise dessas memórias e histórias é atravessada pela compreensão dos sujeitos jongueiros, enquanto históricos e sociais, que escrevem e transformam uma manifestação popular em meio a um espaço urbano. Tia

Maria conta relatos da sua vida, da sua história com o samba e o jongo, onde relações de dominação, subordinação e resistência tecem os corpos dos personagens envolvidos nessas histórias. Bosi (1993, p. 281) afirma que a memória é “um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo” logo, as memórias de Tia Maria contam uma parte da história do Jongo da Serrinha, e compõe a memória coletiva de um grupo que reafirma suas identidades através da música e da dança.

[CTRL+Z] – REALIDADE VIRTUAL E DANÇA

Ana Rizek Sheldon

Isaura Tupiniquim

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O presente artigo é um exercício reflexivo através do trabalho de dança *Nó*, de Gilta-nei Amorim e Olga Lamas. Essa obra apresenta implicações entre aparato tecnológico, ambiente virtual e corpo. Partimos de nossas respectivas pesquisas de mestrado para analisar a ambiência proposta pelos artistas tendo os seguintes questionamentos como direção: é possível observar como se dá a instauração de conceitos numa composição em dança? Neste caso, há um conceito de realidade virtual no trabalho? Existe, de fato, um ambiente virtual com especificidades espaços-temporais diferentes daquilo que chamamos de real? Qual a relação entre esse ambiente e o conceito proposto pelos artistas? A partir destas perguntas e com o pressuposto de que o processo criativo da obra se deu à distância, queremos investigar as possíveis mudanças nas estratégias de ação, criação e memória da interface virtual como situação cada vez mais emergente. Para tanto, evocamos Fabiana Britto, Anne Cauquelin, Helena Katz, Antônio Damásio, Christine Greiner e Paul Virilio, organizando uma escrita polifônica que se utiliza dos conflitos teóricos entre os autores para articular diferentes pontos de vista sobre o assunto proposto.

POESIA E CORPO: A MÉTRICA COMO COREOGRAFIA, E A INCIDÊNCIA DA MEMÓRIA CORPORAL SOBRE O ATO DE LEITURA

Artur Almeida de Ataíde

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Depois da preponderância do “ideal” sobre o “sensorial” nas tentativas de definição da poesia, como se vê na Estética de Hegel, viu-se no séc. XX, com as experiências simbolistas e modernistas, a elaboração ao nível do “significante” sobrepujar em importância a elaboração do texto poético ao nível do “significado”, ensejando composições, em alguns casos-limite, cujo critério único para o encadeamento de vocábulos terão sido suas qualidades sonoras. O presente trabalho propõe mais um passo nesse processo de deposição do “espírito” (Hegel): com base nas relações intrínsecas entre linguagem verbal e corpo, relações patentes no envolvimento dos músculos e órgãos da fala no processo de articulação da palavra, apresenta-se aqui a tentativa de se compreender a estrutura rítmica e ‘tímbrica’ de um poema como composição não apenas sonora, mas *coreográfica*. Longe de constituir um mero jogo terminológico, a manobra tem em vista

um problema concreto de análise literária: terá sido a diferente conformação histórica do corpo leitor através dos séculos, corpo marcado em cada época por diferentes repertórios cadenciais, condicionantes da percepção, o motivo para que certos versos, por exemplo, da lírica de Dante, venham sendo traduzidos inadvertidamente com cadências modernas, fazendo-nos perder de vista movimentos típicos do *corpo* medieval.

ACERVO PRESENTE E COLETIVO

Nirvana Marinho

Acervo Mariposa

O Acervo Mariposa vem atuando, desde 2006, como um polo de gestão cultural, mas, também, como um espaço de pesquisa sobre os modos de difusão a partir dos quais os vídeos de dança, registro ou criação do corpo que dança, permanecem na história, são lugares da memória da dança, estabelecendo uma história presente e um patrimônio coletivo. São princípios em si redundantes, mas foram matéria de estudo na especialização em Gestão Cultural, tendo como plataforma teórica novos estudos sobre patrimônio, concebendo-o como performance. A partir deste conceito, a apresentação teórica pretende demonstrar como o Acervo Mariposa, na prática, faz presente a história e coletiviza o patrimônio, sobretudo em dança, quando o ponto primordial é o corpo em cena e o momento presente. Além de argumentar sobre os tabus da efemeridade da dança, procura ressaltar como as dificuldades aparentes da dança na realidade a tornam um espaço importante de rever os modos de ação e difusão do seu conhecimento, fornecendo pistas fundamentais para atualizar sua memória diante do público.

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h

Sessão 2 | Sala Miniauditório 2 – CAC

LIBERTINAGEM SEXUAL E MASCULINIDADES: OS ESPAÇOS DO PRAZER, DISCURSOS NORMATIZADORES E DEFLORAMENTOS EM TERESINA (1915 – 1935)

Bárbara Silva Nunes

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Esse artigo visa analisar de que maneira a libertinagem sexual se relaciona positiva e negativamente com o que era ser homem entre os anos de 1915 a 1935 em Teresina. Partindo dessa premissa, buscamos mapear os espaços de prazer na capital, apreender o papel que os discursos normatizadores tiveram sobre as práticas sexuais ilícitas e, por fim, analisar os crimes de defloramentos que eram bastante comuns na época. A partir de fontes, tais como livros de memória, registros médicos e jornais, evidenciamos de que maneira o sexo libertino potencializa a virilidade apoiada no discurso tradicional, como também de que modo essa libertinagem era um impedimento para formação de um modelo de masculinidade centrado na figura do homem fiel, ordeiro e casto, que tanto se almejavam no período.

O QUANTITATIVO MASCULINO NO BALÉ DE MACEIÓ: LEVANTAMENTO DE UMA DÉCADA

Diego Januário dos Santos

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Este trabalho, voltado para a linguagem do balé, tem por objetivo principal o de reconstruir a história do balé em Maceió, Alagoas, a partir dos resultados de pesquisa realizada nesta cidade, com foco na movimentação do masculino neste cenário, sob um olhar cronológico, dos anos de 2000 a 2010. Trata-se de estudo pioneiro no Estado, justificado, principalmente, pela quase inexistência de dados sobre o tema, pois as obras encontradas pouco discorrem sobre a história do balé propriamente dita. Trata-se de pesquisa quali-quantitativa, com abordagem bibliográfica. O campo de estudo foram três escolas de balé de Maceió, selecionadas por acessibilidade. Os dados foram coletados em impressos das próprias escolas (fotos, livros e programas de espetáculos), analisados por meio de contagem das participações masculinas e representados através de gráficos de frequência. Os resultados permitiram observar que os homens também fazem parte da história do balé de Maceió e muitos deles dançam até hoje. Por apresentarem quantitativo diferenciado entre as escolas, são necessários outros estudos sobre a trajetória desses bailarinos, homens, também construtores da história do balé na capital alagoana, a fim de compreender as razões que instigam suas entradas e saídas no cenário do balé em Maceió.

MODA E IDENTIDADE: SISTEMAS DE SE FIGURATIZAR

Djalma Rabêlo

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Para além do consumo e dos processos de industrialização, a moda nos reflete símbolos e significados que despontam para estilos de vida, comportamento em sociedade, opiniões de identidades pessoais, um período ou uma época na história, distinções sociais, econômicas e culturais. Na perspectiva da moda como um sistema, me interessa aqui entender o vestuário como forma de expressão, que traça uma linha tênue de relações intersubjetivas entre o sujeito que se veste com a sociedade na qual se agrupa e as suas relações interpessoais. São essas relações que colaboram para a constituição identitária desse sujeito, assim como, para a sua manutenção e redefinição. Então, proponho debater com o conceito de identidade cultural na pós-modernidade, com embasamento no teórico cultural Stuart Hall e o conceito da coleção *Young Blood*, da grife brasileira Aüslander, apontando um reflexo de ideias de um para com o outro. Em busca de estudar através do vestuário questões de representações de identidades, vejo nos *looks* da coleção *Young Blood* da Aüslander o vestuário capaz de figurar a identidade descentrada do sujeito apontada por Stuart Hall. Concomitante a isto, despontarão questões de estilo de moda, semiótica da moda, história da moda e moda e história.

A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO CORPO NA MODERNIDADE COMO FENÔMENO SOCIOCULTURAL

Jainara Gomes de Oliveira

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Este trabalho tem por objetivo colaborar com a discussão acerca dos novos modos de se relacionar com o corpo, principalmente no campo do debate antropológico, na medida em que este, igualmente, nos proporciona instrumentos analíticos para a interpretação dos complexos elementos sociais que abarcam a corporeidade na sociedade moderna. Para tanto, pretendo discutir as contribuições da Antropologia para uma análise de corpo e seu lugar nos processos culturais, assim como discutir as premissas teóricas da chamada Antropologia do Corpo (LE BRETON, 1999, 2006, 2009; 2011; COELHO e RESENDE, 2010; MAUSS, 1974, 2001). Por trata-se de um trabalho teórico, entendendo tal complexidade, proponho realizar neste trabalho uma reflexão teórica do corpo como um objeto central para o estudo das relações entre o indivíduo e a cultura, bem como discutir o lugar do corpo na reflexão antropológica.

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h

Sessão 3 | Sala Audiovisual 1 – CAC

CORPO E RESISTÊNCIA: A CAPOEIRA ANGOLA COMO INSTRUMENTO LIBERTÁRIO

João da Mata Rosa Cesse Neto

Universidade Federal Fluminense (UFF)

A capoeira angola foi arma fundamental na libertação dos escravos no Brasil Colonial, onde a opressão, instituída e normalizada, manteve-se por quase quatro séculos. Neste estudo, apresentamos a capoeira angola como campo problemático para a psicologia, atravessado por questões que passam pelas investigações sobre o corpo, a liberdade e a autonomia no presente. A mobilização corporal da capoeira, presente nos movimentos de ataque e defesa, despertam em seu praticante o enfrentamento necessário à luta contra os mecanismos de poder na atualidade. Mistura de dança, luta, teatro e brincadeira, seu universo é tão amplo e apaixonante que, atualmente, a capoeira é reconhecida como bem imaterial brasileiro. Buscamos agora realçar também seu valor como elemento para a “psicologia do corpo” e instrumento de resistência e luta, valorizando seu potencial libertário.

“ELE É PRETO É BEM PRETINHO, SALVE A CORÔA DO REI MALUNGUINHO!”: MEMÓRIAS E CORPOS EM FESTA E DEVOÇÃO

José Roberto Feitosa de Sena

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

O Kipupa Malunguinho é um evento religioso dos adeptos da Jurema Sagrada e de outras manifestações culturais afro-brasileiras e indígenas do Estado de Pernambuco, acontece há cinco anos, nas matas do antigo engenho Pitanga (Abreu e Lima-PE), onde, segundo registros históricos, existiu o quilombo do Calcutá, símbolo de resistência cultural dos negros pernambucanos. Com a organização do Quilombo Cultural Malunguinho e o apoio de movimentos sociais e instituições governamentais, o encontro agrega não apenas Babalorixás, Yalorixás e Filhos-de-santo, mas, também, pesquisadores, ativistas do movimento negro, professores, estudantes acadêmicos, artistas populares e lideranças políticas. O objetivo da confraternização é debater as políticas públicas de combate ao racismo e a intolerância religiosa; manifestar as celebrações rito-litúrgicas do “povo de santo”, ofertando quitutes aos mestres e demais entidades da Jurema Sagrada, sobretudo a Malunguinho, “rei das matas”; e, propiciando um espaço de sociabilidade, descontração e diversão, quando se reúnem para dançar uma autêntica sambada de coco, em que as memórias são expressas no transe, na dança, na fala e no gesto.

DANÇA E MEMÓRIA: O LUNDU TATUADO NO CORPO

Kátia Cupertino

Universidade Federal de Minas Gerais – EBA/UFMG

As danças populares tradicionais só acontecem alicerçadas em sua funcionalidade, seja para pagar uma promessa, louvar um santo, festejar um acontecimento ou pela simples necessidade de brincar e se divertir estabelecendo uma nova ordem. Cotidianamente incorporados, os movimentos dessas danças adaptam-se aos elementos de sua história e ao tempo e espaço em que o sujeito/comunidade se fazem presentes. Assim, a memória coreográfica incorporada no sujeito reflete a memória historicamente (re)construída pelo coletivo. Com o objetivo de identificar os elementos que, possivelmente, contribuíram para as transformações nas expressões dos movimentos, músicas, ritmos, trajes, funções e significados da dança nas culturas populares, o presente artigo vem destacar a estreita relação entre a memória cultural e a coreográfica tatuada nos corpos dos foliões das Folias de Reis (MG) ao dançarem o lundu. Configurando-se no diálogo entre o sagrado e o profano, o lundu, reconhecido pelos foliões como parte do todo, representa a memória cultural construída e (re)significada através da estreita e complexa inter-relação entre o sujeito protagonista e as diferentes dimensões das influências culturais ocorridas ao longo de sua história.

PERSPECTIVAS PARA ABORDAGENS DE DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS NO PIBID-UFBA

Maria Helena Dias Baptista Navarrete

Bolsista CAPES

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este artigo trata da educação de Dança na escola a partir da abordagem de Danças Populares Brasileiras. Destaca a importância da presença de saberes da cultura popular no ambiente escolar, propondo a construção de práticas de Dança que mesclam abordagens de dança contemporânea e elementos da cultura popular, visando a criação artística e estimulando o diálogo dos alunos com seu bairro, família e contexto social. Relata buscas na formação enquanto artista-pesquisadora-educadora na experiência educacional vivida no Centro de Esportes, Arte e Cultura César Borges, no subúrbio de Salvador, através do PIBID/UFBA (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência), com coordenação da Prof^a. Virgínia Maria Suzart Rocha (UFBA) e supervisão da Prof^a. Estadual Rita Rodrigues.

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h

Sessão 4 | Sala Audiovisual 2 – CAC

O CORPO NA FALA DA GENTE

Marlos de Barros Pessoa

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

No volume I, da obra “Filosofia das Formas Simbólicas”, Ernst Cassirer (1971) apresenta a linguagem em quatro fases de sua expressão: a fase da expressão sensível, a fase da expressão intuitiva, a expressão do pensamento conceitual e a expressão de formas puras de relação. Para constituir-se como forma espiritual, pois, o corpo, com seu movimento, expressão e referência, serve de modelo para estruturar a totalidade do mundo. Nesta comunicação teórica, pretende-se mostrar o reflexo do modelo do corpo na constituição histórica da linguagem. As noções de espaço refletidas nas línguas tomam por base a referência corporal, sendo as categorias dêiticas as mais evidentes. Além disso, é o corpo humano fonte inesgotável de criação metafórica presente na memória dos falantes.

AS INFLUÊNCIAS DO CONTEXTO HISTÓRICO DA DANÇA NO BRASIL E NA ESPANHA NOS ANOS 70 E 80 NA CRIAÇÃO DO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

Paula Caruso Teixeira

UFAL-AL

O trabalho teórico que será apresentado contempla o objeto investigado durante o meu doutorado, ainda em processo, que são principalmente as influências do contexto histórico da Dança no Brasil e na Espanha, nos anos 70 e 80, na criação do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Realizo uma pesquisa que preenche essa lacuna histórica de entender como surgiu este Método, as interrelações entre o momento histórico da

Dança no Brasil e na Espanha nas décadas tratadas, o início da formação de Graziela Rodrigues como bailarina, a sua busca como intérprete, até a sua entrada no Departamento de Artes Corporais da Unicamp em 1987. O eixo metodológico dessa investigação é a pesquisa de campo, através da realização de entrevistas semiestruturadas com 16 pessoas, diretores de teatro, de dança, bailarinos, coreógrafos e críticos de dança e de teatro, que conviveram e/ou trabalharam com Graziela Rodrigues e que são a memória viva do período histórico estudado.

TÃO DENTRO E TÃO FORA, TÃO FORTE E TÃO FRACA: A REPRESENTAÇÃO CORPORAL E OS PAPÉIS SOCIAIS DA MULHER NO CAVALO MARINHO DA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO

Raissa Batista Fonseca

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Atualmente percebe-se uma significativa ausência de trabalhos que contemplem integralmente o tema da mulher no Cavalinho. Dessa forma, o presente trabalho tem por objetivo analisar a representação corporal e o papel social da mulher no folguedo do Cavalinho, considerando a sua relação com o contexto histórico e sociocultural em que se encontra inserida, no caso, a Zona da Mata Norte pernambucana. A pesquisa segue uma abordagem da antropologia do corpo e da dança, explorando a representação dos personagens femininos e relacionando os movimentos e representações dos seus corpos com as respectivas condições sociais. A partir de leituras e discussões de texto, observações de campo, entrevistas, aprendizagem da dança, além de laboratórios de criação, com base no entendimento do conceito de figura, almeja-se compreender a percepção local sobre o assunto.

REPRESENTAÇÕES CONCEBIDAS NO CORPO E NA ALMA: MEMÓRIAS SOBRE O ABORTO INDUZIDO POR MULHERES QUE O VIVENCIARAM

Renata Martins de Freitas

Universidade Federal Fluminense (UFF)

O trabalho proposto visa apreender algumas representações acerca da mulher que aborta e do aborto induzido, partindo de memórias de quatro mulheres que o vivenciaram, utilizando como instrumento para coleta de dados entrevistas semiestruturadas, seguida de uma análise temática para tratamento de tais dados. Memórias pessoais são também sociais porque contextualizadas social e culturalmente (SÁ, 2007). As representações acerca do papel da mulher, apregoadas em nossa cultura, e as ideologias disseminadas no intuito de controlar e disciplinar os corpos femininos (FOUCAULT, 1979, 1987; ROHDEN, 2003), entre elas a “sacralização da maternidade” (BADINTER, 1985), são fatores que influenciam no modo como nossa sociedade vê a prática do aborto. Mulheres que vivem em tal cultura, mesmo que recorram à referida prática, trazem à tona olhares historicamente construídos sobre seu corpo e suposta natureza, construindo assim suas memórias e significações. Apreendemos em seus discursos a existência de uma escala de legitimidade do aborto de acordo com a idade gestacional e a aparência humana ou

não do que é expelido pelo corpo. Os sujeitos de nossa pesquisa difundem concepções que constituem argumentos alimentadores de discriminações, muito embora tenhamos percebido uma incongruência entre seus discursos e práticas.

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h
Sessão 5 | Sala Audiovisual 3 – CAC

CANTO DA FESTA EM CANTOS DO CORPO

Rita de Cássia Nascimento Rodrigues

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Secretaria de Educação do Estado da Bahia

O trabalho diz respeito ao conjunto de informações alcançadas em um canto da festa de Santa Bárbara, manifestação religiosa tradicionalmente realizada no dia 04 de dezembro, em Salvador-BA. Nessa ambiência, o corpo da dançarina-intérprete-criadora foi imerso para conhecer a visão que inscreveria o esboço poético da cena *Ar-en-cantos*. Analisada no viés etnocenológico e estético, a pesquisa acolheu a observação como principal ferramenta metodológica dentro da Festa e do laboratório. A “base móvel”, alcançada na inter-relação corpo e cultura em dança, conferiu espaços de percepções que se configuraram como princípios de uso para a ação criadora. Dispomos de tal proposição para a comunicação oral, a ser inscrita no subtema: corpo, memória e cultura sugerido pelo “Seminário Intersecções: corpo e memória”.

A MOÇA, O PAU E A GAMELA: UMA INVESTIGAÇÃO EM DANÇA A PARTIR DAS QUESTÕES DE GÊNERO NO CAVALO MARINHO

Tainá Dias de Moraes Barreto

Mestranda – Instituto de Artes – Universidade de Brasília (IDA-UNB)

Neste artigo pretendo abordar questões de gênero que permeiam o Cavalo Marinho – manifestação tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco originalmente realizada por homens – no intuito de compartilhar o modo como estas têm sido trabalhadas em minha pesquisa artística, a qual visa fazer um cruzamento entre a dança contemporânea e a corporeidade da referida brincadeira. Ao incluir aspectos do cotidiano e a descrição dos corpos das mulheres em torno do Cavalo Marinho, objetivo discutir de que maneira o discurso de gênero (ou a ausência dele) se traduz esteticamente, define corporeidades e compõe o universo simbólico e metafórico da brincadeira. Ao assumir como sujeito/objeto de pesquisa as mulheres em torno de uma manifestação masculina, afino meu olhar para uma investigação artística que visa um corpo caracterizado por atravessamentos e que leva em conta o que não é visto ou dito, as subjetividades e as sutilezas do cotidiano.

CORPOS BRASILEIROS, O BAILE NA ALDEIA. A EXPERIÊNCIA COM A DANÇA BRASILEIRA NO PONTO DE CULTURA OCA-UMA ESCOLA CULTURAL

Vera Cristina Santos e Silva de Athayde

Ponto De Cultura -Oca -Uma Escola Cultural (SP)

O presente trabalho reflete acerca da uma experiência com dança/educação no Ponto de Cultura OCA – uma escola Cultural, localizada na Aldeia de Carapicuíba (SP), baseada nas matrizes culturais brasileiras e nos modos de transmissão dos fazeres e saberes dos mestres populares e brincadores, considerando a relação arte e vida no universo simbólico brasileiro e o cotidiano dos aprendizes da OCA. Além da compreensão desta corporeidade brasileira como um espaço de abordagem cultural, social e artística, já que identificamos esta experiência como uma possibilidade de uma educação transformadora, que dialoga com práticas corporais e seus valores e imaginários, de forma a oferecer novas ações para o âmbito escolar, tradicional e não tradicional brasileiro: um olhar mais crítico, que até então não reconhecemos nos imaginários escolares, ações pouco exploradas pelos educadores na atualidade, principalmente nas escolas públicas das comunidades e periferias brasileiras.

O CORPO TRANSCULTURADOR NAS POÉTICAS HÍBRIDAS: UMA ABORDAGEM ACERCA DO CORPO/ CORPUS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE BENÇA E OUTRA TEMPESTADE

Vinicius da Silva Lirio

Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA)

Parte integrante das pesquisas de Mestrado e Doutorado do autor, esse é um estudo acerca de um dos pilares dos processos de criação dos espetáculos Bença (2010), do Bando de Teatro Olodum, e Outra Tempestade (2011), encenação do Núcleo de Teatro do TCA: a corporalidade/corporeidade como instrumento de transculturação. O Bando discute as problemáticas étnico-raciais contemporâneas, em especial aquelas ligadas à população afro-brasileira. No processo de criação de Bença, trouxe-se à tona a celebração, a exaltação da ancestralidade. Em Outra Tempestade, 17o espetáculo do TCA.Núcleo, entrecruzaram-se personagens shakespearianas e referências culturais afro-cubanas e afro-brasileiras. Ambos os processos foram acompanhados pelo autor que, durante os mesmos, pode perceber reflexos de um movimento transcultural em suas poéticas, especialmente no que tange ao impacto intercambiado entre corpo – corpus e diversos matizes culturais entrecruzados. Esse traço é refletido numa rede de enunciação que aglutina os paradigmas daquilo que o autor entende por teatralidades híbridas na cena contemporânea.

- **Corpo, memória e ancestralidade**

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h

Sessão 1 | Sala Audiovisual 4 – CAC

JONGO: CORPO – TERRA – RESISTÊNCIA

Alissan Maria da Silva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

O artigo para esta comunicação busca desenhar reflexões elementares sobre a relação da *performance* do corpo jongueiro com a terra na constituição de sua identidade, entendendo o jongo como uma amálgama, uma liga que reafirma identidades, memórias, lutas, resistências a partir de um contínuo movimento diaspórico de assimilação de novos valores sem a perda da essência tendo, como um dos alicerces fundamentais para tal, a ancestralidade. O presente ensaio faz parte do processo de pesquisa de mestrado, na qual se propõe pensar a *performance* do corpo jongueiro, enquanto experiência estético-corporal da diáspora, entendendo que os povos africanos nas Américas reconstruíram-se culturalmente a partir de suas referências de origem, tendo como objeto central para esta análise jongueiros e jongueiras da Comunidade Remanescente de Quilombo Santa Rita do Bracuí, em Angra dos Reis, no Rio de Janeiro.

MEMÓRIA INDÍGENA – CORPO E XAMANISMO

Carla Lyra

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Os viajantes portugueses construíram mapas de navegação e narrativas sobre a experiência do “descobrimento” do Brasil. No século XXI, a revolução tecnológica e científica nos conduziu ao diálogo com o campo do corpo e da memória para pesquisar sobre produção audiovisual indígena. O estudo da memória indígena traz a noção nietzschiana de perspectivismo: a alma poética e a “alma” selvagem da corporalidade, automutilação, metamorfoses e incorporação nos rituais. Como se daria, então, a construção da memória indígena no século XXI? Como esta memória se concretizaria por meio de símbolos, imagens, cantos, construções, rituais e hábitos? Como analisar o xamanismo e o animismo, cosmologias indígenas e a construção do registro da memória indígena? Como os estudos no campo da memória e do corpo podem contribuir com esta reflexão teórica? Pensar a memória indígena é também refletir sobre as perspectivas de futuro ou como coloca Farias (2008, p. 42): “enfim, que destino dar a um corpo que é um arquivo vivo de marcas de memória, decorrentes do encontro com o Mundo, com o representante da espécie e consigo mesmo?”

ITA: CORPO ANCESTRAL E DEVIR ANIMAL

Fred Nascimento

UFRN

A presente proposta de comunicação é baseada na pesquisa do espetáculo Ita, do grupo Totem, realizada para a dissertação de mestrado *Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática*, de Fred Nascimento. Sua fundamentação partiu da cosmologia de origem do universo, o Big Bang, passando do surgimento biológico ao antropológico. Partimos da ideia de que o corpo guarda a essência íntima de todas as formas de vida, compreendendo o ser humano como uma síntese, que guarda memórias instintivas da história da evolução da vida no planeta. Foram incorporados procedimentos de *performance*, pantomima, dança contemporânea, danças arcaicas e teatro ritual. A busca desse corpo ancestral implicou na descoberta de gestos, sons, urros, grunhidos, gritos e ‘glossopoieses’ aliados a exercícios psicofísicos, laboratórios musicais e sensoriais. Uma busca em direção ao devir animal e a uma ritualidade sagrada, cuja nascente se encontra no próprio corpo. Sobre esse assunto, Félix Guattari (2000, p. 127) comenta que “nas sociedades arcaicas, a dança, a música, a elaboração de formas plásticas e de signos no corpo, nos objetos, no chão, estavam intimamente mesclados às atividades rituais e às representações religiosas”. Deste modo, a proposta de comunicação exposta deve integrar o eixo temático corpo, memória e ancestralidade.

CORPOS QUE INCOMODAM

Maria Aparecida Silva

Universidade Federal de Alagoas (UFAL/Campus Sertão)

Ana Cristina Conceição Santos

Universidade Federal de Alagoas (UFAL/Campus Sertão)

Neste texto, pretendemos mostrar como os corpos negros e femininos foram construídos no imaginário coletivo da sociedade brasileira ao longo dos vários contextos históricos. Corpos que incomodam porque retratam uma identidade, falam, reagem, resistem e se impõem. São veículos de comunicação ao expressarem suas diversas formas de interação social. Pensar nestes corpos é investir na pluralidade de elementos que os constituem, levando-nos a compreender a violência racial e de gênero. Ao refletimos sobre a violência, estamos nos referindo a todas as formas de sujeição física e/ou moral. Nesse sentido, aos corpos negros femininos associam-se a ideia de desejo, pecado, proibição, impureza e exploração. Este estudo torna-se mais uma contribuição para as pesquisas na perspectiva das relações étnicorracial e de gênero.

- **Corpo, memória, cultura e ancestralidade**

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h

Sessão 1 | Sala 43 – CAC

EMARANHADA TRADIÇÃO: CAIXEIRAS QUE TOCAM NO RIO O DIVINO SOM DO MARANHÃO

Viviane Maria de Brito

Universidade Federal Fluminense (UFF)

O presente trabalho tem como objetivos investigar o processo de memória e adaptação das Caixeiras do Divino, mulheres maranhenses guardiãs dos rituais religiosos de sua expressão cultural, que percorreram com este rito um processo de ressignificação, ao deslocarem-se para além de seus espaços geográficos, carregando em suas bagagens as tradições culturais transmitidas pelos ancestrais; e investigar o processo de hibridação de valores entre esferas culturais, como a tradição e a modernidade, o sagrado e o profano, a partir das relações sociais tecidas por elas no fluxo entre Maranhão e Rio de Janeiro, considerando de fundamental importância os Estudos Culturais na investigação da fusão de culturas que se tornam cada vez mais frequentes.

NATUREZA, RITUAL E CURA NA DANÇA DE ANNA HALPRIN

Marina Florêncio de Macêdo

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

A dança de Anna Halprin apresenta-se como uma expressão contemporânea reveladora de sabedoria e mitologias ancestrais. Registrados na memória de cada corpo humano, o poder e a beleza dessa ancestralidade são despertados na experiência do movimento essencial e no contato íntimo com o ambiente natural. Para Halprin, a natureza é a melhor professora, a mais clara voz que guia sua dança (HALPRIN, 1995). O presente trabalho visa apresentar a trajetória de vida-arte de Anna Halprin, evidenciando o método *Life/Art Workshop Processes*, a dança na natureza e o movimento ritual. Uma abordagem que promove cura, integração dos corpos (físico, mental, emocional e espiritual) e que torna a dança acessível a todos: dançarinos e não-dançarinos de diferentes idades e condições físicas. Não somente ancorado na pesquisa documental, o estudo também é fruto de uma experiência vivida. No último ano, pude dançar, ter aulas e participar de um curso intensivo de Dança e Paisagem com Ivola Demange – dançarina e coreógrafa francesa com formação na Califórnia com Anna Halprin e ex-membro de sua companhia de dança – e aprendi que todos nós temos, desde nascença, o direito de sermos dançarinos (HALPRIN, 2010).

PULSAÇÕES E AÇÕES DA MEMÓRIA MATERIALIZADOS EM CENA

Sayonara Pereira

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Este artigo pretende apresentar experiências, apoiadas em estudos realizados sobre o Tanztheater (movimento de dança que ocorreu na Alemanha, a partir de 1932, cuja característica foi a transcendência do balé clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro), a partir das relações do intérprete-criador que escreve, e reescreve inúmeras vezes, através de diferentes registros e códigos corpóreos, ao longo de sua história, a própria obra autoral. As obras analisadas, de autoria da coreógrafa brasileira Sayonara Pereira (1960), têm na relação corpo-memória-ancestralidade, a tese para a contextualização que impulsionou a pesquisa e o processo de criação para a concretização cênica das mesmas.

ENTRE AÇÕES E LEMBRANÇAS: REMINISCÊNCIAS FÍSICAS DO VENTO

Luiza Romani Ferreira Banov

LAPETT (ECA/USP)

Sayonara Sousa Pereira

Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo (ECA/USP)

Através deste trabalho buscamos contextualizar a relação entre corpo, memória e ancestralidade presentes na transmissão da dança. Este fato foi evidenciado a partir de estudos realizados sobre o Tanztheater alemão na dissertação de mestrado “Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços”, UNICAMP, 2011. O texto baseia-se nos autores Pereira, 2010, Ropa, 2009, Courtine, 2008 e tem como coluna dorsal uma entrevista inédita realizada com a jovem artista alemã, Mareike Franz (1982), eleita como interprete para remontar algumas das obras da coreógrafa Susanne Linke (1944), na qual ela utiliza suas vivências e memórias para compreender seu próprio ofício, e a relação ancestral que a dança lhe apresentou a partir de seus grandes mestres.

• Corpo, memória e sensibilidade

20/09 | Quinta-feira | 8h-10h

Sessão 1 | Sala 31 – CAC

TRANSMUTAÇÃO DA POESIA CORPORAL INSPIRADA NA FIGURA DO MESTRE AMBRÓSIO DO CAVALO MARINHO DE PERNAMBUCO

Adriana Nogueira De La Rosa

Universidade Federal De Viçosa (UFV)

O presente artigo traçará uma linha que se iniciou nas tentativas de apropriação da brincadeira do Cavalo-Marinho pernambucano, pelo corpo da intérprete-criadora. Esse processo aconteceu em laboratório corporal coletivo, o qual visou a ressignificação da dança e das expressividades corporais pertencentes ao Cavalo-Marinho. Com a sistematização de uma

posterior composição em dupla, a autora inspira-se em toda a experiência vivenciada (coletivo/dupla), e abre os seus fazeres corporais. Dentro da Universidade, no Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, aconteceu a tradução do que foi a criação em dupla para um solo. Há no solo, portanto, a característica de transmutação; essa tradução, que tomou como ponto de partida a figura do Mestre Ambrósio, foi baseada em processos de improvisação e fundamentada nas figuras animais/humanas presentes na brincadeira original, fazendo a ligação entre o animal, o homem, a memória corporal, sensações e sentimentos, do ponto de vista da intérprete-criadora dentro de todo o trabalho investigativo.

PERNAS DE PAU E MALABARES POSSIBILIDADES EXPERIMENTAÇÕES/SENSIBILIZAÇÕES DOS CORPOS

Camila Scheffer Hein

Prefeitura Municipal Capão do Leão

Lucio Kerber Canabarro

Escola Municipal Jacob Brod

A memória e a sensibilidade apresentam relações estreitas, ambas são eminentemente corporais; a memória não é algo vago, abstrato, ela é sim corporal, produz emoções, sentimentos, água na boca, sensações que fazem parte do contato com o corpo, da sensibilização deste. Entendendo que a memória é construída através de sensações, mas que é necessário sensibilizar este corpo ou produzir possibilidades de experimentações e consciência da própria corporeidade, este artigo tem por interesse discutir estas relações a partir de uma proposta de um grupo de pessoas que vivenciam a arte, nas suas mais diversas manifestações, existente na cidade de Pelotas/RS, e que propõe, semanalmente, em uma praça pública experimentações da própria corporeidade a partir da disponibilização de materiais e técnicas circenses para comunidade.

A EDUCAÇÃO SENSÍVEL EM MAURICE MERLEAU-PONTY

Elisângela Mira da Costa

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

O presente projeto investiga o modo *percepção* dentro da perspectiva da arte-educação, a partir do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, mapeando as descobertas para serem desenvolvidas no ensino das artes. O conceito designado por Ponty relaciona-se diretamente com o corpo, que se expressa através de movimentos, apresentando uma nova concepção de percepção e configurando, no entanto, uma linguagem expressiva que se dá sensivelmente. Deste modo, para o autor, a percepção não é compreendida como mentalista, uma vez que existe uma relação da corporeidade com o sensível e deste com a realidade do corpo em movimento. Indo mais além, a pesquisa busca entender a importância das teorias de Maurice Merleau-Ponty para o desenvolvimento de uma prática educativa que priorize a educação através do mundo perceptível e seus cinco sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar, encontrando o corpo como agente ativo nos processos cognitivos, não subordinados a inteligência, mas intimamente ligado à ação corporal, experiência, pensamento e conhecimento, acabando por ser o próprio intelecto.

CORPO, MEMÓRIA E SENSIBILIDADE NO FENÔMENO DA DOR NA DANÇA

Joana Cardoso Mascarenhas

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O artigo busca tratar do aspecto da sensibilidade no fenômeno da dor na dança. Compreendendo o corpo como um processo comunicacional no entendimento de trânsito das informações nos fluxos dentro-fora, movimentos internos e externos, intrínsecos e extrínsecos, micros e macros, organismo e ambiente, envolvem o sentido sinestésico e o sistema sensorio motor. Considerando aspectos motivacionais de instinto e paixão, envolvem por sua vez aspectos emocionais e sentimentos de dor/prazer. A troca dessas informações através do movimento e do contato se dá a cada experiência vivida a tempo imediato (real) e tece cineticamente a consciência corpórea. O entendimento de experiência da dor e do movimento no processo de dançar está em jogo. Reunidas sob a perspectiva da corporalização/*embodiment*, tais questões incitam a entender os processos de memória envolvidos em como se forma um circuito neural e uma imagem representando o estado corporal atual, numa próxima situação semelhante, a memória desse estado corporal auxiliará na escolha da ação para a tomada de decisão, como propõe a hipótese do marcador somático (DAMÁZIO, 1996, 205). A pesquisa está sendo realizada com o auxílio do Programa de Bolsas Fapesb no Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA.

MEMÓRIA, CORPO E SENTIDO: RELAÇÕES DE COIMPLICÂNCIA ENTRE EXPERIÊNCIA, CULTURA E NATUREZA

Leda Muhana Iannitelli

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Esta comunicação visa problematizar e discutir relações entre corpo, memória, sentido e cognição a partir de conhecimentos da Cinesiologia e das Neurociências com base em estudos sobre cognição corpórea de Lakoff & Johnson e dos sentidos do corpo de Mark Johnson. Argumenta-se por uma interconexão entre experiência, cultura e natureza em processos de coimplicância entre sentidos ou significados e corpo (memória). Com base nestes estudos, apresenta-se uma análise acerca de padrões neuromusculares /condicionamento corporal e as implicações disto em treinamentos prolongados em um único gênero de dança.

O CORPO, A MULHER E OUTROS SIGNIFICADOS

Naranda Costa Borges

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este estudo apresenta uma reflexão sobre o corpo ocidental feminino na contemporaneidade, especialmente o da brasileira, contextualizando-o a propósito das mudanças históricas ocorridas e de como estas o influenciaram. A abordagem se estende a um panorama que perpassa o recato e a submissão aos interesses do sistema ocidental-cristão-patriarcal de outrora e o contexto atual, onde o corpo feminino se reatualiza diante das transformações socioculturais contemporâneas, sofrendo grande influência e domínio das mídias. Serão abordadas, portanto, as transformações no corpo e no comportamento feminino, sobretudo no que se refere ao significado de uma manifesta dissociação do corpo e o confronto gerado por um subsequente questionamento ético generalizado, traçando para isso um paralelo entre o período colonial brasileiro e a contemporaneidade, através do qual se constrói uma reflexão de como a vida se ‘sobressignifica’ com/pelo o corpo, que figura como um termômetro essencial das sociedades contemporâneas, uma subjetividade encarnada e única riqueza acessível.

“PÔ DE CAFÉ”: 15 ANOS EM UMA EXPERIENCIA EDUCATIVA NO PROCESSO DE SER

Amara Martino (Sônia Amara Di Martino)

Projeto Cidadania e Cultura (PROCIC)

Escola de Educação Básica Porto do Rio Tavares – Florianópolis/SC

A partir do estudo com crianças da rede pública de ensino e comunidades carentes, potencializamos um estar e participar consciente e sensível no mundo provocando mudanças internas, externas, pessoais e grupais. Resgatamos a percepção consciente do aqui e agora, corporal, emocional, energético, utilizando diferentes métodos (Eutônia, Coreútica). Nosso objetivo foi semear nas suas memórias as experiências da percepção de si; transformação criativa de situações, vivência de si mesmos e do grupo como sujeitos transformadores da realidade pessoal, familiar e comunitária. Sujeitos ativos: “nos enxergamos, aceitamos, ajudamos a mudar, resgatamos o prazer, o afeto, recreamos e transformamos o mundo. Sou sujeito da minha realidade e mudança”. Assim também as experiências guardadas na sua memória integral (intelectual, emocional, celular) serão possíveis de ser atualizadas, reelaboradas, compreendidas e modificadas sensivelmente ao longo da vida (seres conscientes com poder de se transformar com liberdade responsável). Programação de atividades adequadas a cada grupo tem como fundo metodológico: análise do movimento; Corpo como manifestação do Ser; Espaço significativo; Tempo e som; Energia; Vivência; Consciência pelo movimento; Semântica do movimento, gestos; Improvisação e composição. Destaque: ser cidadãos ativos participando e organizando eventos. Exemplo: Fórum Mundial Social (2005), OAB Cidadão (2003, 2005, 2006) Conferencia Estadual de Educação Básica SC (2007).

- **Corpo, memória e performatividade**

21/09 | Sexta-feira | 8h-10h

Sessão 1 | Sala Miniauditório 1 – CAC

A MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DE DRAMATURGIAS PESSOAIS: PESQUISA INTERFACES PARA A IMPROVISAÇÃO – DANÇA E CAPOEIRA ANGOLA

Gabriela Santos Cavalcante Santana

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Neste artigo discutiremos o desenvolvimento de algumas práticas propostas na pesquisa, “Interfaces para a Improvisação em Dança: Investigações sobre a dança e a capoeira Angola”. Nosso foco de debate será a construção de um corpo sensível ao ambiente para a improvisação em dança. Para tanto, refletiremos sobre como o conceito do eu autobiográfico, proposto pelo neurocientista António Damásio (2001), serviu como ponto de partida para ideias e práticas que têm a memória como mote para a experimentação de dinâmicas e vivências. Interessa-nos aprofundar reflexões sobre a contribuição das memórias para a consciência e para a potencialização de estados corporais investigados nesta pesquisa, tanto no que se refere a questões pedagógicas, quanto artísticas. Link para a apreciação para trabalho teórico prático: <http://youtu.be/ZfEuq1Q2b5s>

Sobre o vídeo: trata-se da demonstração de um estudo, uma estrutura para a improvisação em tempo real com parâmetro e acordos prévios. Para este estudo, a movimentação proposta se deu por meio da investigação de princípios corporais da capoeira Angola. Os laboratórios de criação foram formulados a partir de dinâmicas e vivências que dão espaço para a utilização de investigações pessoais sobre estados corporais e memórias singulares. O propósito desta cena é a emergência de relações.

DZI CROQUETTES: O CORPO POLÍTICO ENTRE PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Adriano Barreto Cysneiros

Fábio de Sousa Fernandes

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

No presente trabalho resgata-se a memória do grupo teatral brasileiro da década de 1970, Dzi Croquettes, que revolucionou nos campos do teatro, da dança e da música. Através de uma análise de sua atuação no cenário nacional, problematizamos aqui o modo como o corpo transforma-se em campo de batalha política, ao desafiar as normas que sobre ele incidem e atualizar uma performance original. Para tanto, trabalhamos com o conceito de performatividade no sentido dado por Judith Butler (2000), em que a naturalidade (e a abjeção) das relações, dos desejos e dos sujeitos, ou seja, a norma é construída na repetição e não dada de maneira espontânea/natural. A performatividade é, assim, o discurso encarnado, sem autoria; movimento automático e sem liberdade em volta do próprio eixo, inércia. Os atos performativos não pressupõem a liberdade. Supe-

rar, ainda que momentaneamente, a performatividade e exercer uma performance está ligado a uma percepção de si em situação, ou seja, como alguém que age tem autoria e deixa sua marca no mundo, ao invés de apenas atuar, citar um discurso; isso restitui o poder ao indivíduo, o realiza, o materializa.

CADA PESSOA, CADA MEMÓRIA, UM PROCESSO: PESQUISA INTERFACES PARA A IMPROVISAÇÃO: INVESTIGAÇÕES SOBRE A DANÇA E A CAPOEIRA ANGOLA

Gabrielle Conde y Martin Quirino

Samara Simões Alves Pinto

Thaynã Lais Mota de Gois

Tiago Ferro da Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Este artigo reflete sobre aspectos artístico-pedagógicos da pesquisa em andamento Interfaces para a Improvisação: investigações sobre a Capoeira Angola e a Dança, vinculada ao Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Diversidade Cultural – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Primeiramente, apresentaremos os objetivos da pesquisa e a natureza dos procedimentos desenvolvidos para a improvisação tanto como recurso para criação como para a composição de obras abertas à criação em tempo real. Posteriormente, discutiremos como a investigação de memórias e singularidades dos alunos pesquisadores são inseridas na referida pesquisa e como vêm contribuindo nas investigações sobre a improvisação, a criação e as questões políticas do fazer dança.

AFINAL O QUE HÁ POR TRÁS DA COISA CORPORAL? A AUTO-BIOGRAFIA COMO DISPOSITIVO PERFORMATIVO

Ana Vitória Silva Freire

Análise da Instalação Performática *Afinal o que há por trás da coisa corporal?* da coreógrafa Ana Vitória, de 2010, desvendando sua estrutura e construção a partir da pesquisa autobiográfica, como suporte para uma gramática gestual autoral. À luz de pesquisadores e criadores como Richard Scheccner e seu estudo dos comportamentos restaurados, Eugênio Barba e sua dramaturgia orgânica, Zeca Ligiéro com suas motrizes culturais e Lygia Clark e a fronteira entre arte e vida, a coreógrafa ilustra seus processos artístico-pedagógicos, orientada pelo tecido afetivo e a plasticidade que nos faz criar e mover.

CORPO, MEMÓRIA E SENSORIALIDADE EM MATTHEW BARNEY

Adriana Camargo Pereira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

O estudo estabelece uma relação da obra de arte “De Lama Lâmina” (2004 – 2009), do artista performático Matthew Barney, com o esforço físico imposto ao corpo para desempenhar determinadas proposições. Essa relação é instituída por meio da memória e do diálogo com algumas manifestações artísticas. Busca-se realizar um estudo teórico da obra de arte que mescla técnicas e linguagens distintas como escultura, instalação, vídeo, e que foram elaborados a partir dos mais diversos materiais culturais e artísticos, num amplo espectro de regimes semióticos – do senso comum às singularidades. Dessa forma, pretende-se compreender quais as proposições empregadas pelo artista ressignificam a arte contemporânea.

MICRODANÇAS QUE SE DESFAZEM...

Gilsamara Moura

UFBA

Na proposta prático-teórica “Microdanças que se desfazem...”, a artista-pesquisadora apresenta o trabalho em formato cênico diferenciado do comum, ou seja, uma obra em constante processo de construção e em permanente diálogo entre os ambientes artístico e acadêmico que pode ser tratada como comunicação/performance. “Microdanças que se desfazem...”, inspirada na obra *O olho e o cérebro – Biofilosofia da percepção visual* (MEYER, 2002), trata de uma composição/apresentação de dança teórica-prática que elabora proposições em cena de uma forma transdisciplinar (BOAVENTURA, 2010), através do compartilhamento de alguns sentidos perceptuais e experiências táteis, visuais, sinestésicas e acústicas presentes no texto científico e dadas a ver no corpo da artista. Num tempo determinado e curto (de cada *microdança* apresentada), cada célula, cada microdança se constrói e se desfaz. É o tempo se desfazendo na dança... É a dança se desfazendo no tempo... Corpo e Pensamento enredados, juntos, inseparáveis.

PRÁTICA ARTÍSTICA E TEÓRICA: TODO FAZER É UM CONHECER E TODO CONHECER É UM FAZER

Ricardo Alvarenga Ribeiro

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este artigo propõe uma reflexão sobre o entrelaçamento entre teoria e prática artística, considerando que ato de conhecimento e produto de conhecimento são inseparáveis sob a noção de “embodied”, sendo ambos produção do/no corpo. Sob a perspectiva autorreferencial de artista, graduado em biologia, escrevendo uma dissertação em dança, partindo

de uma performance/intervenção urbana, proponho enfatizar como vivências de distintas naturezas se fazem encarnadas e constituem memórias atualizáveis do/no corpo, sendo amalgama no fazer-dizer performativo e na produção teórico-acadêmica, que também pode ser pensada como ato performático. Para refletir sobre os processos de produção do corpo biológico e social, e da produção teórica e prática em arte, proponho relações com o conceito de “autopoiese” de Maturana e Varela (2001), que se refere à condição autoprodutora e cíclica de todo ser vivo ou sistema complexo, sendo, ao mesmo tempo, produtor e produto de si e existindo em relação com o meio, modificando e sendo modificado por ele. Os autores concebem a vida como processo de conhecimento a partir da interação: “viver é conhecer (viver é ação efetiva no existir como ser vivo)” (pág. 194). O que pode ser pensado como argumento de oposição à histórica dicotomia entre teoria e prática.

FRIDA KAHLO: O DISCURSO DAS CORES TINGIDAS DE SANGUE NA MEMÓRIA DO CORPO CINGIDA NA ARTE

João Augusto de Medeiros Lira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

A pintora Frida Kahlo (1907-1954) foi por muitas razões uma figura singular no cenário artístico e intelectual mexicano na primeira metade do século XX. Não apenas pela representatividade de sua obra artística, mas, principalmente, por um conjunto de fatores multidiscursivos implicados no seu processo de criação imagética. Frida foi antes de tudo uma artista visceral, sem parâmetros classificáveis, sem rotulações, sem “escola”. A sua vida era a sua escola. O seu corpo era o seu rótulo, a sua forma, o seu desenho, a sua experiência primordial. O seu sangue dava o ritmo da sua voz, do seu pulsar, do seu grito, dos seus traços e cores sobre as telas. Este trabalho se propõe a tentar vasculhar os aspectos subjetivos implicados na sua criação, a partir das fontes memorialistas que fazem do seu corpo, das suas dores, dos seus amores e dos seus processos de subjetivação criativa, o objeto essencial de sua arte.

21/09 | Sexta-feira | 8h-10h

Sessão 3 | Sala Audiovisual 1 – CAC

ENTRE PÊLOS

Cássia Nunes Caixeta

Este trabalho surge da elaboração de narrativas autobiográficas com a intenção de transformá-las em uma autoetnografia. Os relatos e falas que o compõem evocam questões relacionadas à temática de gênero, configuradas em escritos tecidos *a partir de mim* e não *sobre mim*. Assim, desenvolvo uma leitura sociológica de minhas histórias de vida, promovendo uma aproximação entre minhas reflexões e algumas discussões dos estudos literários sobre *processos autoficcionais*, presentes nas *escritas em primeira pessoa* da contemporaneidade, principalmente aquelas que trazem a concepção de *sujeito performativo*. Utilizo o termo performativo empregado por Judith Butler (2003) para pensar o sujeito não como substância e sim construído a partir do movimento, criando *paródias*

de determinadas referências comportamentais, diante da inexistência de algo original e autêntico. Consonante a esta concepção de sujeito, me referencio pela ideia de *verdade narrativa* (BRUNER, 1991), entendida como a verdade criada durante o processo de relatar os fatos, recontextualizando-os a partir de questões do hoje. Neste trabalho, práticas textual e corporal estão associadas mediante a perspectiva da escrita como *ato performativo* (KLINGER, 2008), em que o corpo do texto se realiza enquanto uma dimensão do meu corpo em estado de performance.

NA CAPTURA DOS FRIEDMAN: PERFORMATIVIDADE E EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA

Cristina Teixeira Vieira de Melo

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

O documentário *Na captura dos Friedman* (2003) é composto por quatro tipos de arquivos audiovisuais: 1) imagens da TV americana sobre o julgamento de Arnold e Jesse Friedman, respectivamente, pai e filho, acusados de pedofilia, abuso sexual e corrupção de menores; 2) vídeos de família dos Friedman, 3) vídeo diário de David Friedman, filho mais velho de Arnold, com registros de discussões familiares ocorridas durante o processo judicial contra Arnold e Jesse; e 4) entrevistas do diretor Andrew Jarecki com personagens que fizeram parte desta história. As experiências-memória de David, mais do que funcionarem como ato de resistência ao mundo da informação-espetáculo da mídia, revelam distintos processos de subjetivação que tomam corpo em atos de performatividade encenados para a câmera. Neste trabalho, buscamos mostrar como o jogo de forças propiciado pelos diferentes fragmentos de memórias presentes em *Na captura dos Friedman* aponta para um variável e inconstante *pode ser* no interior de um *isso foi e*, por outro lado, acusa uma permanência inerte e constante do *isso foi* no interior do *pode ser*.

O CORPO-MEMÓRIA EM DANÇA NAS EXPRESSÕES POPULARES BRASILEIRAS: A SINESTESIA E O SIMBÓLICO ENQUANTO ELEMENTOS ESTÉTICOS

Daniela Maria Amoroso

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este artigo tem como proposição uma reflexão sobre o corpo enquanto local de memória sinestésico-simbólica, especialmente o corpo em dança nas expressões populares brasileiras. Entende-se que no espaço/tempo das culturas populares, no Brasil, a imitação, o aprendizado de comportamento através de elementos estéticos, o contexto simbólico-cultural (AMOROSO, 2009) e a passagem de saberes e fazeres de geração em geração são procedimentos dinamizadores do corpo-memória. Neste sentido, corpo-cultura popular no Brasil se diferencia de outras categorias já bastante difundidas de corpo, como, por exemplo, o corpo-obsoleto (VIRILIO, 1993), o corpo-rascunho (BRETON, 2003), o corpo-ciborgue (HARAWAY, 1989). O corpo em dança nas expressões populares não afirma a insatisfação com o corpo humano, pelo contrário, aceita a condição humana e a ritualiza segundo

padrões estéticos próprios a cada uma dessas expressões. São esses elementos, trazidos pelo corpo-memória, tais como, ancestralidade, ritualização, festividade, ludicidade e embricamento do corpo com a música e com a dança, que interessam nesse trabalho, no sentido de funcionarem como disparadores criativos em trabalhos de criação em dança.

CIDADE CORPO MEMÓRIA: AS PRÁTICAS OBSCENAS NO CORPO DA CIDADE

Elvina M. Caetano Pereira (Nina Caetano)

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

A presente comunicação se debruça sobre o percurso de pesquisa que conduz ao work in process *Sem Juízo*, desenvolvido em parceria pelas *performers* Nina Caetano e Lissandra Guimarães, a partir de uma questão: a culpa da mulher; traçando uma trajetória que vai das questões relativas à relação entre loucura e instituição (FOUCAULT, 2003), pesquisadas na criação do espetáculo *Casa das Misericórdias*, ao projeto *Às margens do feminino: texturas teatrais da beira*, desenvolvido pelo Obscena Agrupamento. Verificando, ainda, as suas reverberações em oficinas para mulheres em privação de liberdade (FOUCAULT, 1991) e em práticas performativas (FÉRAL, 2007) desenvolvidas pelo Obscena no espaço público, em que a pesquisadora buscará tratar das relações entre o esquecimento e a memória/corpo da cidade e dos cidadãos, ao tentar perceber as dinâmicas próprias de cada arquitetura (SENNETT, 1997) — do espaço público aberto, a rua, ao espaço confinado de uma instituição total, a prisão — e os traços que tanto elas imprimem nos corpos como aqueles que os corpos nelas inscrevem.

21/09 | Sexta-feira | 8h-10h

Sessão 4 | Sala Audiovisual 2 – CAC

CORPO E MEMÓRIA ENTRE POÉTICAS TEATRAIS

Érico José Souza de Oliveira

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O presente trabalho tenta discutir as noções de corpo (GREINER) e memória (ROLAND, BOGART) dentro do universo teatral, tendo como suporte teorias e práticas de encenadores como Constantin Stanislavski (STANISLAVISK) Vsevolod Meierhold (THAIS, PICONVALLIN) e Jerzy Grotowski (GROTOWSKI) para refletir sobre como, hoje, pensamos e exercitamos esta relação entre o indivíduo, seu contexto sociocultural e artístico e a criação artística. Em que lugar se estabelece o trânsito entre o corpo, a memória e a criação dentro de poéticas cênicas (PAREYSON)? O que mudou das concepções e sistemas do início do século XX para as práticas de hoje, tendo o corpo, a memória e a cultura (PAVIS) como alicerces de uma pesquisa?

SINTONIA: INVESTIGANDO HABILIDADES COGNITIVAS NA PERFORMANCE DA DANÇA

Fatima Wachowicz

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Habilidades cognitivas atuam juntas para criar em nosso corpo as impressões e qualidades dos objetos que existem no mundo. O termo ‘Cognição Coreográfica’ refere-se aos processos psicológicos de conhecimento, entendimento e aprendizagem da dança, e tem implicações na construção e refinamento do material de movimento explorado com a intenção de criar um trabalho artístico (GROVE, STEVENS, McKECHNIE, 2005). A *performance* intitulada *Sintonia* é o resultado de uma pesquisa de dança que relaciona os estudos da dança e da psicologia cognitiva; as noções de cognição, percepção e memória são sugeridas por Matlin (2002), Corballis (2001), Stevens (2005), Cross, Ticini (2011) e Calvo-Merino et al (2006). O objetivo é explorar os processos cognitivos subjacentes implicados na atuação, criação e observação da dança, considerando os conceitos dos autores acima mencionados. Durante a *performance*, o público recebe individualmente um iPod que permite escolher as músicas para ouvir durante a apresentação. Alterando as maneiras que usamos os sentidos, a dança é construída em ações e cenas através do estímulo visual e auditivo, linhas e ações de movimento e silêncio. A dança emerge como gerador de imagens, memórias, pensamentos, sentimentos, engajados todo o tempo quando se está consciente de uma situação existente. (Sintonia: <http://www.youtube.com/watch?v=eyGH6bKa5zQ>).

IDENTIDADES CULTURAIS E SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO NA PERFORMATIVIDADE DE A FARPA: LEMBRANÇAS DE TUDO O QUE FERRE E CORTA

Franco Luciano Pereira Pimentel

Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte (CEPCA/SEE-GO)

O presente artigo surge a partir de uma reflexão teórica acerca do processo de elaboração do espetáculo teatral A FARPA, estreado em 2011 em Goiânia, Goiás, cuja abordagem metodológica em *working in progress* se configura por dois aspectos que se entrecruzam: a) elementos poéticos resultantes de processos de investigação acerca do trabalho físico do ator e os elementos que caracterizam sua “arte secreta” presente na construção poética da cena; b) intervenções pré-textuais, intertextuais, apropriações, citações e influências metalinguísticas das obras do artista plástico Paulo Fogaça e dos escritores Guimarães Rosa e Raduan Nassar. Assim, desdobra-se uma observação para aspectos das identidades culturais e sentimento de pertencimento como questões latentes nas performances dos indivíduos: a) Que farpas cada um carrega ou já carregou? b) O que as representações sociais de nosso cotidiano, inundadas de sentidos, dizem de nós artistas, a ponto de nos fazer resgatar sensações adormecidas levando-nos a expressá-las em cena? c) Que marcas culturais e cicatrizes de alma reprimimos ou manifestamos nesse processo?

PERFORMATIVIDADE DE CORPOS QUE DANÇAM: MEMÓRIAS ATUALIZÁVEIS NA PRESENTIDADE DO FAZER-DIZER ARTÍSTICO

Jussara Sobreira Setenta

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este trabalho visa discutir a articulação de ideias de dança a aspectos da performatividade e memória considerando o corpo enquanto campo de ocorrências de fazeres artísticos de dança, e que se desdobram num presente contaminado pelo passado e “prospeccionador” do futuro. A abordagem mnemônica de corpos que dançam relacionam proposições e ações que se reforçam no instante do fazer e atualizam informações e percepções que emergem de fazeres implicados com o presente que é passado e, também, futuro. A memória presente no fazer-dizer de corpos que dançam se expõe na “presentidade” do seu fazer e, assim, põe em discussão considerações de mundo rearranjáveis e em transitoriedade. Para tanto, aproximam-se de ideias de Santos (2005), Foucault (1998); Britto (2005) e Machado (2008).

21/09 | Sexta-feira | 8h-10h

Sessão 5 | Sala Audiovisual 3 – CAC

CORPO-ESPAÇO E LEMBRANÇA: POSSÍVEIS MOTIVOS PARA DANÇAR EM LUGARES DA CIDADE

Líria de Araújo Morais

Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA)

Reflexões sobre como se dá o encontro entre o corpo do dançarino e a operação da memória para agenciar processos criativos/compositivos em dança. Considera-se que o dançarino (com o agenciamento dos sentidos sensoriais – olfato, audição, paladar, tato, visão) em contato com um determinado recorte do lugar do espaço da cidade (uma determinada ladeira, uma determinada janela, uma escada) pode acessar um conjunto de lembranças sobre lugares equivalentes nos quais esse dançarino conviveu anteriormente (ladeiras da infância, janela da vizinha). Segundo Damásio (2000), a memória proporciona a capacidade de um indivíduo planejar, pois se trata de uma articulação de imagens do presente e do passado (específicas e gerais) para que se possa pensar adiante num determinado planejamento (DAMÁSIO, 2000). Se a memória é evocada como possibilidade de armazenamento de informações de um dançarino diante de um determinado espaço, o aguçamento dessa memória/planejamento pode, talvez, potencializar uma criação artística em dança que se constitui dessa relação corpo-espaço. Para Bachelard (1990, p. 33) na tentativa de ler um determinado espaço, nos deparamos com nossas próprias lembranças como referência: como se dá essa articulação no corpo que dança entre lembrança e espaços da cidade?

MEMÓRIA MOTORA: O CORPO EM PERFORMANCE

Lucilene Santos de Almeida

O corpo do bailarino-intérprete e sua preparação para a execução dos movimentos dançados, a memorização das sequências coreográficas está intimamente ligada à qualidade do produto final a ser apresentado: a coreografia. Independentemente de sua formação técnica, a pressão de uma *audição-seleção* para integrar o elenco de uma companhia de dança ou projeto coreográfico, fará parte do seu cotidiano. Estar apto ao exercício profissional não significa estar inserido em uma companhia, em um grupo ou projeto artístico que envolva dança. E, o que irá chamar a atenção neste cenário de alta competição é o bailarino que consegue aprender mais rápido as fases de movimento e repetir a coreografia demonstrada com maior precisão, dinâmica e com a qualidade dos movimentos requisitados pelo coreógrafo. Este *timing* de reação é um diferencial profissional, este bailarino ou bailarina será testado em um pequeno período de tempo em toda a sua capacidade de armazenar e evocar as ações motoras aprendidas ao longo de sua formação para conseguir reproduzi-las com a maior exatidão e qualidade possível. O estudo considera o corpo, as explicações sobre como se desenvolvem as estratégias para memória motora e como os mecanismos de armazenamento e evocação se relacionam no processamento destas informações.

REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DA MEMÓRIA: BUSCA DE PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

Marcio Alessandro Nunes Rodrigues

Universidade Regional do Cariri (URCA)

Este estudo trata de um desdobramento da minha dissertação “A cena contemporânea aos pedaços” defendida no PPGARC-UFRN no ano de 2011, na qual o procedimento denominado “Giz” investigou as possibilidades de criações corporais através da memória como trampolim para criação de representações simbólicas. Dando continuidade à pesquisa desenvolvida na dissertação, este estudo pretende relatar e analisar outros procedimentos de criação desenvolvidos com um grupo de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA-CE). Nessa experimentação, os procedimentos foram construídos a partir dos diálogos entre os princípios apontados por Ciane Fernandes no que se refere à criação coreográfica em Pina Bausch, e o pensamento de Ruth Sousa, sobre performar a memória. Sendo assim, este artigo trata do hibridismo na criação cênica entre teatro, dança e artes visuais.

O CORPO E A PESTE

Rita Gusmão

Escola de Belas Artes (UFMG)

A relação que a obra de arte relacional busca é de perturbação do repouso dos sentidos, de liberação do inconsciente comprimido, de uma revolta das forças emocionais subjogadas pela memória ativa dos processos educativos. Convida o espírito a um delírio, como o do momento limítrofe da morte pela peste, onde os participantes se veem estimulados a desmistificar sua máscara, a revelar um corpo imemorial, por meio da performatividade de seu poder mágico natural, obscuro e desafiador. A composição que se forma entre as partículas de memórias que os participantes deixam emergir, mostra que estes não perdem totalmente sua consciência do tempo e do espaço, mas as tem borradas, e forjam uma atmosfera de encontro e de refazimento, que transita entre a intensa sinceridade e o profundo fingimento. O corpo espelha as máquinas com as quais se relaciona no cotidiano, e performa uma atitude de cálculo, que parece ser o ritual mais acessível e seguro, no momento social atual. Uma ilusão de corporalidade, de memória e de ação acontece e confunde o participante. Existe satisfação neste embuste?

21/09 | Sexta-feira | 8h-10h

Sessão 5 | Sala Audiovisual 4 – CAC

PERFORMANDO A ANCESTRALIDADE PERDIDA: MEMÓRIA E HOMOPARENTALIDADE NOS ESPETÁCULOS “CARNES TOLENDAS” E “LUIS ANTONIO-GABRIELA”

Rodrigo Carvalho Marques Dourado

Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA)

A partir dos espetáculos “Carnes Tolendas”, no qual a atriz-travesti argentina Camila Sosa Villada cruza narrativas de sua vida pessoal com personagens da obra de Federico García Lorca, e “Luis Antonio-Gabriela”, em que o diretor brasileiro Nelson Baskerville tenta recompor cenicamente a travessia de seu irmão perdido, o pequeno Luis Antonio que se tornou a transformista Gabriela, busco pensar as relações entre performatividade, memória, parentesco e parentalidade. Investigando os conceitos de Biodrama, Teatro Documentário e Documentário Cênico, observo como esses espetáculos problematizam as noções de genealogia e ancestralidade na experiência homossexual: Camila encontra em García Lorca um laço artístico e identitário; Baskerville revira o baú familiar, utilizando depoimentos de parentes, documentos, sua memória pessoal e a imaginação para resgatar um parentesco outrora negado, encenando um pedido de “desculpas” ao irmão. Com base nas leituras de Féral (2008), Sedgwick (2007), Butler (2003) e Koestenbaum (1993), analiso como o teatro contemporâneo em seu diálogo com a performance alterou as representações do homossexual, fazendo dele não só um “tipo”, mas um sujeito com história e origem.

OUTRAS PERFORMANCES – VARIAÇÕES EM UMA ESCRITACOLLAGE

Rosália Menezes

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

O artigo abordará o tema da escrita como sendo ela mesma um movimento performativo de natureza dinâmica. Nesse sentido, a própria confecção do texto se dará através da justaposição de diversos recursos de composição que extrapolam o exclusivamente verbal engendrando o que aqui intitulo de uma escrita *collage*. O objetivo é desdobrar e reenviar o ato de escrever como som-imagem, objeto-palavra, sensação-conceito, multiplicando as possibilidades de sentido e coparticipação, requisitando a presença de um leitor inventor de extra textos. A performance é uma realidade experimentada, um jogo entre afetos que suscitam relações imprevisíveis. Enquanto gênero artístico a arte da performance sempre se manteve em um *topos* experimental de oscilações dinâmicas. O leitor é um desconstrutor que desterritorializa os propósitos do autor. Sendo assim, procuro realizar uma escrita performativa que busca incluir a presença desse leitor inventor que se aventura em outras formas de encontro com o texto, transformando ele mesmo num componente atuante, reconduzindo a cena de leitura a uma experiência cognitivo-sensória.

MEMÓRIA IMAGINÁRIA EM CORPO PERFORMÁTICO

Táina Veríssimo

Acervo RecorDança

Partindo de mitos que incorporaram as histórias de civilizações, inúmeros seres imaginários, o grupo Totem desenvolveu a performance *Nicho Portal do Imaginarium*. Ao transpor para o corpo o ser da Fênix, a minha performance pode deslocar-se da encenação performática grupal e desdobrar-se em *Renascentia Escarlata*, trabalho de profunda *auto-poiesis*, como forma de reordenamento das forças psicofísicas do corpo via expressão, via gesto. O corpo como energia pura, desenha o ciclo de vida da ave que renasce das próprias cinzas, símbolo de liberdade e perpetuação. Sobre a energia, Renato Ferracini (2001, p. 110) afirma “no momento em que o ator conseguir fazer sua musculatura ‘conectar-se’ com sua pessoa, no caso sua organicidade, fecha-se o foco do pêndulo entre técnica (estéril) e vida (caótica). Esse foco orgânico passa, então, a gerar energia.” *Renascentia* é uma performance ritual, no sentido de estabelecer ligações com forças mágicas, através da participação suntuosa do xamã Lau Veríssimo, que estabelece o rito de imortalidade. O corpo em estado de pássaro vermelho fogo, dialoga com o fogo vivo, participante de seu nascimento, vida e morte através dos tempos lendários. Deste modo, a proposta de comunicação deve compor o eixo temático do corpo, memória e performatividade.

- **Corpo e memória social**

21/09 | Sexta-feira | 8h-10h

Sessão 1 | Sala 43 – CAC

CORPORIFICAÇÃO: O PROCESSO DE REENTRÂNCIA

Camila de Almeida Menezes

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Bolsista CAPES

Objetivando o estudo acerca da compreensão do corpo e memória social nos processos relativos à corporificação oriunda das experiências vividas ao longo da vida humana, percebemos a importância dos aspectos que envolvem o aprendizado e criam uma memória estruturante nos corpos de adolescentes menores infratores, que cumprem com a medida socioeducativa de internação nas casas de acolhimento do menor em confronto com a lei. O estudo traz à tona a forma como são vistos e como são constituídos os corpos desses adolescentes detidos em celas, a partir dos olhares deles e da sociedade. O corpo é a via de acesso visível da projeção do cérebro, logo também responsável por implicações na esfera educacional e social criando o repertório da memória. Com isso, surge a necessidade de entendermos melhor como se dá o processo e reconhecimento estruturante do indivíduo em interação com as demandas sociais, mas precisamente, como o meio pode implicar diretamente nas ações e reações que englobam o desenvolvimento humano. Na contínua interação com o meio através de experimentos, na troca com outros seres animados ou não, se constrói um repertório de memória que estará sempre em constante mutação no embate do processo de estar vivo. As experiências embutidas no meio ambiente continuamente nos dão um aporte de memória, sendo este, passível de alterações nas devidas proporções que são estimuladas e afetadas pelos sentidos dos ‘experienciamentos’. Estudos ligados aos processos de geração da memória nos dizem do vital entendimento de sua flexibilização e plasticidade, sem que tenhamos como senso comum que a memória é algo retilíneo e engessado na qual não caberia novas fontes e interações.

DA MEMÓRIA NOSSA DE CADA DIA OU DA POLÍTICA QUE FAZEMOS

Christina Fornaciari

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O presente artigo pretende examinar o cruzamento entre corpo e memória política na arte, partindo do entendimento contemporâneo do termo “política”. Para tanto, pretendemos abordar o surgimento de pequenas narrativas, ou de micropolíticas, na nova configuração de uma memória política, dando ênfase à sua manifestação no contexto artístico. As análises de trabalhos de artistas, acompanhadas de escritos de críticos de arte, filósofos e historiadores, nos valem de guia neste percurso, no qual esperamos esboçar como a memória pessoal e a autobiografia são utilizadas na formatação e na criação de trabalhos de arte. Assim, contribuindo na construção de uma memória política coletiva, cada vez menos comprometida com instâncias institucionais e oficiais.

CORPOS RASURADOS DE HISTÓRIA PELAS ESQUINAS DA CIDADE

João José Gomes dos Santos

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Leila Aparecida Domingues Machado

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

A proposta desta apresentação tem a experiência urbana como disparador de problematizações acerca da articulação entre corpo, cidade e história. De início, uma noção de subjetividade nos é cara para pensar a produção do corpo em meio ao atravessamento de múltiplos vetores. A subjetividade aqui não é entendida como essência perene ou algo interiorizado ao corpo, porém como um processo onde forças são atadas e desatadas na composição de formas e rostos, decerto incompletos. Neste movimento de formação de paisagens subjetivas, a cidade é entendida como usina produtora de modos de viver. Assim, o urbano deixa de ser mero cenário para atuar nos jogos de força onde se produzem clausuras e potências na incessante produção de vida. Neste ínterim, a rua não é apenas local de passagem, mas onde efetivamente a vida se faz. A história aqui nos convoca a pensar como nos constituímos e o que estamos em vias de nos tornar. Ela agita, fragmenta, mostra a diferença no que se julgava uniforme. A rua nos conta suas histórias e é justamente nesta esquina entre corpo-cidade-história que se situam embates silenciosos onde pontos de descontinuidade são evidenciados, formas se perdem e outras tantas se tornam possíveis.

RIO JAGUARIBE, ARTÉRIA ABERTA

Karuna Sindhu de Paula

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

O poema do jornalista Demócrito Rocha, *O Rio Jaguaribe*, instituiu para o principal rio do Estado do Ceará uma metáfora que denota um lugar que continuamente lhe é conferido: o de sangue, corrente sanguínea do Ceará. Proeza da poesia, em suas linhas contou a história cíclica e funesta do rio, de modo a ser o Rio e o Ceará confundidos na sina de morrer e resistir, morrer e resistir, resistir e morrer – conforme sucedidos significativos períodos de estiagem (seca) no primeiro quinquênio do século XX. O poema é invocado num período em que comumente se imprimiu uma concepção orgânica ao social, na qual a Nação é pensada como uma unidade orgânica, interdependente, de forma que todos os órgãos e membros desse corpo devem funcionar perfeitamente, visando sempre construir/manter a Nação saudável. Órgão propulsor da vida num corpo endêmico, o Jaguaribe é leito (terra seca) e água, sangue e artéria, simultaneamente: o vaso e o tecido conjuntivo líquido, que têm a função de manutenção da vida, no ‘organismo’ do Ceará. No poema de Demócrito Rocha, o rio Jaguaribe é artéria e não veia; ele leva o sangue dos ventrículos do coração aos órgãos do corpo. Destarte, este trabalho objetiva discutir, por meio do poema *O Rio Jaguaribe*, os desdobramentos que a concepção orgânica do espaço natural e social imprimiu aos discursos e ações políticas no ambiente do Rio.

UMA MEMÓRIA CONSTRUÍDA DE ESQUECIMENTOS

Liana Gesteira Costa

Acervo RecorDança

Essa comunicação pretende refletir o esquecimento enquanto atividade integrante nos processos de memória, sendo também um importante lugar na construção de acervos históricos. “O esquecimento... é um poder ativo, uma faculdade moderada, à qual devemos atribuir tudo quanto nos acontece na vida, tudo quanto absorvemos” (NIETZSCHE, 2009, p. 57). Assim, a presente proposta pretende refletir como o uso da “História oral” (CRUIKSHANK, 2006, p. 151) na metodologia de constituição do Acervo RecorDança contribui para “recuperar a experiência e os pontos de vistas daqueles que permanecem invisíveis na documentação da história convencional” (THOMSOM, 2006, p. 76). A construção do Acervo RecorDança se fundamentou no relato dos artistas de dança do cenário recifense, levando em conta a própria complexidade dos processos de memória dos entrevistados e observando o compromisso de trazer a tona lacunas da história, de atuar no esquecimento, e, assim, vigorar “abrindo a consciência para novas impressões” (MOSÉ, 2011, p. 50).

AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA SOCIAL DO FEMININO NO ESPETÁCULO RETRATOS DE MULHER

Marcela dos Santos Lima

Universidade Regional do Cariri (URCA)

Este estudo refere-se aos resultados obtidos durante o ano de 2011 com o projeto de pesquisa “Retratos de Mulher – a violência contra a mulher no Cariri”, inserido na linha “Processos Criativos nas Artes Cênicas com as Novas Mídias” do grupo de pesquisa Teatro/Dança e Novas Tecnologias – CNPq, liderado por esta pesquisadora. O resultado do estudo culminou na criação do espetáculo de dança-teatro “Retratos de Mulher”. É sabido que a violência contra a mulher é assunto emergente, sobretudo, no contexto do Cariri Cearense cujo índice é muito elevado. Percebo que o universo feminino é um meio que demonstra as linhas dos preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos, costurados e remendados em corpos femininos no decorrer dos tempos. Ou seja, o corpo é tanto uma complexa história das falas sociais, quanto uma complexa história de uma memória esquecida pelas leis do silêncio e da opressão.

PROJETO MEMÓRIA VIVA UFC – A HISTÓRIA DA DANÇA CEARENSE POR HELENA COELIS

Márcia de Azevedo Lopes

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Devido à escassez de registros disponíveis para a pesquisa da história da dança no Ceará surgiu, pela iniciativa dos professores Thaís Gonçalves e Leonel Brum, dos cursos de Dança, e Diego Hoefel, do curso de Cinema e Audiovisual, ambos do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC), o projeto de extensão Memória Viva aprovado no edital Proext 2011. O projeto conta com três linhas de ações: ciclo de palestras, oficinas e criação de documentários. O primeiro ciclo de palestras de 2012 iniciou com a artista e docente Helena Coelis, bailarina, dona de academia, professora aposentada pela Universidade de Fortaleza – UNIFOR. Atualmente, ela é professora na Faculdade Estácio FIC. As primeiras entrevistas foram realizadas por bolsistas, alunas do curso de Licenciatura em Dança, obtendo como resultado um documentário produzido por bolsistas do curso de Cinema e Audiovisual e um encontro no Centro Cultural do Banco do Nordeste – CCBNB, de Fortaleza, aberto ao público. Este trabalho tem como foco de análise a iniciativa de Helena Coelis na formação de grupos de dança em Fortaleza inclusive na escola de ensino formal.

CORPO E MEMÓRIA: OBSERVAÇÕES DOS RITOS MORTUÁRIOS CATÓLICOS EM BRUMAL-MG

Murilo Eduardo dos Santos Nazário

Universidade Estadual Paulista – UNESP/Rio Claro

As nuances corporais, quando percebidas além dos determinismos biofisiológicos, apresentam diferentes veredas de discussão. Uma delas se refere às representações mortuárias. A partir dessa premissa, este estudo apresenta algumas elucidações que envolvem os ritos mortuários católicos e suas representações corporais com conseqüente produção de memória. Cada grupo social lida com a morte de maneira particular. Sendo assim, afunilamos a reflexão para o contexto católico da comunidade de Brumal-MG. Para que tal empreendimento transcorresse, nos apoiamos em subsídios reflexivos da Antropologia, Sociologia e Educação Física, realizando um processo de observação participante em velórios, enterros e missas de corpo presente, na comunidade mencionada, durante os anos de 2011 e 2012. Com isso, foi possível averiguar que o corpo é o principal interlocutor no processo de produção memorial. Essas memórias são constituídas pela exposição de emoções, no relembrar de histórias, fatos e momentos compartilhados com o morto. Isso porque aquele corpo, no imaginário comunitário, não é somente uma estrutura biológica inanimada, mas sim uma parte singular e insubstituível que o coletivo perdeu. Portanto, mais do que um momento de passagem, os ritos mortuários católicos são espaços privilegiados de coletividade e individualidade social, desdobradas, também e não exclusivamente, na constituição de memórias.

- **Corpo, memória social e cultura**

21/09 | Sexta-feira | 8h-10h

Sessão 1 | Sala 32 – CAC

A DANÇA É FILHA DA MEMÓRIA: TERPSÍCORE, CORPO E EPICIZAÇÃO

Nicolas Alexandria Pinheiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Nesta comunicação iremos partir do debate sobre a relação entre a dança e a memória social contida nas narrativas míticas de gestação e nascimento da Musa Terpsícore, confrontadas a algumas possibilidades de epicização do corpo. Filha de Mnemósine, a deusa grega da Memória, e Zeus, Terpsícore nos traz referências sobre a relação indissociável entre memória e dança como constitutivas de uma antropologia do corpo responsável pela possibilidade da narrativa histórica. Diante dessa condição de vinculação, tentaremos atualizar elementos épicos para refletirmos sobre a construção social do corpo sob um ponto de vista que o ritualiza, quando definido pelo poder selvagem do mito. O impulso da Dança era atribuído a uma divindade, a Musa Terpsícore; sendo assim a Dança carrega um valor sagrado e de suporte da memória numa cultura de oralidade. Nesse sentido, as atividades da memória social que visam tornar presente o que não está podem ser acionadas pela Dança através de corpos construídos como uma justaposição de contextos históricos, que materializam tanto o sagrado como a História. Se essa prática corporal valia para os Gregos Antigos, é possível também percebê-la entre os contemporâneos? Essa é a questão de fundo do trabalho, refletida sob a luz do conceito de epicização de Bertolt Brecht.

A CIDADE COMO ESPELHO DO ATOR CONTEMPORÂNEO

Paulo Victor Chagas Aires

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Alguns movimentos ocorridos durante o final do século XX, analisaram o espaço cênico a partir de outras visões que não a caixa italiana. A partir disso, foco minha análise no trabalho do ator contemporâneo, esse artista/homem pós-moderno, e a sua relação com a cidade, entendendo, assim, que sua identidade híbrida é um espelho da transformação da paisagem urbana, onde, na contemporaneidade, o artista propõe um pacto com o espectador na procura de se apresentar como artista, e nessa proposição com o urbano encontra uma possibilidade desse pacto, fazendo pensar os atravessamentos sofridos pelo seu corpo em sua relação com a cidade, pensando a rua como uma possibilidade de construção de uma dramaturgia composta pela memória de um inconsciente coletivo.

CORPO E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DE NOVAS TRILHAS PARA O IDOSO

Arthemis Nivia de Moraes

Ilze Lopes da Silva

Maria Thereza Didier de Moraes

Selma Santos de Andrade

Silvana Maria da Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

O nosso trabalho relata a experiência de um curso de extensão direcionado a pessoas idosas vinculadas a Universidade da Terceira Idade – UNATI. Nosso objetivo foi demarcar dentro das histórias de cada um a construção de perspectivas que proporcionassem ao idoso novos olhares acerca de suas trajetórias. Através das narrativas dos participantes, buscamos mostrar como as suas experiências carregam registros de vida que podem ser ressignificados. Desse modo, pensar na construção desses caminhos indica entender a memória como elemento decisivo para uma prática educativa que proporcione refletir sobre a vida, o corpo, o espaço e o tempo como elementos a serem redirecionados. Nessa perspectiva, durante os encontros problematizamos acerca das representações sobre o envelhecimento, entendendo que a ideia que constituímos em relação ao nosso corpo são perpassadas por conceitos e valores da sociedade (MATSUO; VELARDI; BRANDÃO; MIRANDA, 2007). Percebemos que os encontros possibilitaram, através da constituição de narrativas, repensar conceitos sobre a pessoa idosa.

CORPO E APRENDIZAGEM: TRÂNSITO ENTRE VIDA E ARTE

Flávia Cristiana da Silva

PPGAC (UFBA)

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre o corpo do brincador do Cavalo Marinho (ACSELRAD, 2002) na sua forma de aprendizagem. A maioria dos aprendizes deste folguedo tem como fonte principal a observação, imitação, improvisação que estão relacionados com a vivência cotidiana e a história oral, criando, assim, fontes de conhecimento. Com isso, os fios que tecem a construção das memórias e a sua realimentação estão diretamente ligados a uma ancestralidade festiva (OLIVEIRA, 2006), que traz um redimensionamento do cotidiano através da prática da brincadeira do Cavalo Marinho (TENDERINI, 2003). Desta forma, o espetacular se instala e afirma a sua existência através do corpo que é repleto de memórias (BOGART, 2011) e lembranças. Este trabalho apresenta um recorte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em Artes Cênicas realizado na UFBA, intitulada: *Atriz-Brincante: corpo, estado e memória em diálogo com figuras do Cavalo Marinho*.

- **Corpo, imagem e memória**

22/09 | Sábado | 8h-10h

Sessão 1 | Sala Audiovisual 1 – CAC

IMAGENS COMO AÇÕES DO CORPO: ATUALIZAÇÕES COMO CONDIÇÃO DA IRREVERSIBILIDADE

Adriana Bittencourt

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O artigo propõe o entendimento do corpo como imagem em movimento, sobretudo a imagem como uma das maneiras prováveis de sua comunicação. Para tal, apresenta a hipótese de que a imagem se constitui em sua materialidade física e que, portanto, o corpo opera por imagens. Nessa perspectiva, as imagens são fluxos de informações, pensamentos, que se constituem como corpo e são índices de seus estados. Como são processuais, atestam a impossibilidade de uma ação de repetição no corpo, como cópia, mesmo aquelas imbuídas de determinadas funções atreladas a objetivos próprios. São reorganizações que ocorrem em um determinado momento. Assim, memorizar incide, sempre, em atualização: condição da irreversibilidade.

LIMIARES, FLUXOS E INTERCESSÕES ENTRE CINEMA, EDUCAÇÃO, CORPO E SUBJETIVIDADE

Alex Sandro Barcelos Côrtes

Universidade Federal Fluminense (UFF)

O que somos? O que está contido da pele para dentro ou, também, o que nossos sentidos e pensamentos abarcam? Somos um corpo que carrega – como algoz ou prisioneiro – a subjetividade, ou somos também o que vemos, ouvimos, cheiramos, ingerimos, tocamos, sentimos e pensamos? A subjetividade é algo que está contida ou que rompe nossa casca permitindo devires e abarcamentos do mundo? Se sou até onde o pensamento, a audição, o olfato e a vista alcançam, e se você está em meu raio de alcance, você sou eu? E se a subjetividade rompe a dicotomia dentro-fora, atravessa e extrapola o corpo e com ela abarcamos o mundo, havemos de refletir sobre as especificidades dos processos de subjetivação inerentes ao nosso tempo, pleno de tecnologias de transporte e comunicação que permitem fluxos corporais e virtuais radicalmente outros. O que um filme é capaz de fazer com os corpos de dentro, por trás e por fora das telas? Que intercessões há entre a pele e a película? Pela pele do olho o filme nos penetra e nos deixa prenhes de histórias e memórias.

DO GROTESCO AO GROTOX: O CORPO/DANÇARINO COM DEFICIÊNCIA NO GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA

Ana Cecília Vieira Soares

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Analisar criticamente a presença do corpo com deficiência na cena artística da dança é o objetivo principal de nossa pesquisa no mestrado em dança pela Universidade Federal da Bahia. O objeto de nossos estudos é a obra coreográfica de autoria do Prof. Ms. Henrique Amoedo, chamada GROTOX. A coreografia foi executada pelo Grupo Dançando com a Diferença, da Ilha da Madeira, em Portugal. O Grupo, que é denominado de Dança Inclusiva, tem em seu elenco dançarinos com e/ou sem deficiência atuando juntos. Estudar e entender as relações estabelecidas no processo de criação dessa obra coreográfica específica, que tem como tema central O Belo e o Feio, segundo o entendimento de Umberto Eco, é um dos objetivos de nossa pesquisa. Assim, propomos identificar a trajetória estética da apresentação do corpo com deficiência na arte, a partir do estudo sobre o grotesco, representado pelos “FREAKS”.

IMAGENS E MEMÓRIA: ENTENDENDO A “CORPONECTIVIDADE” NA AUDIODESCRIBÇÃO DE DANÇA

Ana Clara Santos Oliveira

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Pensar na atividade de audiodescrever, compreendendo que o audiodescritor, ao (re) criar para mediar uma obra de dança para pessoas com deficiência visual, utiliza em grande parte a linguagem metafórica. Desta forma, construindo imagens auxiliadas pela memória, percebendo-as para além do campo visual e entendendo o pensamento de “corponectividade” que também está inserido na arte da audiodescrição de dança. O estudo subsidia-se pela ideia de um corpo que não está separado da mente e que não é agente passivo do ambiente, entendido neste contexto não como apenas um lugar, mas como um conjunto de condições para as coisas se relacionarem. O artigo trata de um trabalho teórico que discorre sobre tal modalidade de tradução intersemiótica articulado com as Ciências Cognitivas, com a finalidade de traçar diálogos e conexões possíveis acerca dos modos de produzir dança a partir da poética escrita e narrada.

BATONS E PURPURINAS: CORPOS INSISTENTES, IMAGENS INCONCLUSAS

Beatriz Adura Martins

De manhã a jovem de classe média abre o jornal. No café percebe uma imagem que a choca: um corpo flagrado ao chão faz aumentar a estatística de assassinatos contra travestis. Na madrugada corpos saem às ruas insistindo em viver. Elas, em bando, insinuam-se aos turistas que passeiam pela noite carioca. Turistas olham curiosos para aqueles corpos que zombam da política higienista da atual gestão carioca de choque de ordem. Corpos montados apostam em outras narrativas sobre o feminino. O feminino agora tem pau. Mas a jovem não se conforma com a brutalidade da imagem. Escancara-se uma violência indigesta. Fotos de uma guerra? Qual é o embate? O corpo da jovem treme. A imagem da travesti degolada e esfaqueada jogada nas estradas que levam a baixada fluminense não se acabava naquele click jornalístico. As cores do batom, as purpurinas que não saíam de seu rosto, as curtas saias exigiam da imagem uma inconclusão. Que interpelações do contemporâneo esta imagem anuncia? O trabalho pretende pensar sobre que corpo está sendo retirado das ruas ao se assassinar um travesti. Que rua apresenta-se para responder a essas mortes? À luz do conceito de imagem dialética de Walter Benjamin e das contribuições de Michel Foucault sobre corpo e poder, entre outros autores, pretendemos refletir sobre as singulares práticas do higienismo da atualidade.

EU VI O MUNDO ELE COMEÇAVA...

Bruno Faria

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

A apresentação trata de uma reflexão teórica de dois projetos, “Recife Audio Guide” e “Assombrações do Meu Recife”, apresentados por mim durante uma exposição no MAMAM em 2011. O primeiro trabalho, um projeto que teve em seu processo de criação a apropriação de 11 contos da obra literária “Assombrações do Recife Velho”, do escritor Gilberto Freyre (1900-1987), que foram utilizados para a construção de um serviço de áudio-guia e que o espectador o retirava na recepção, sendo deslocado a uma visita guiada pelo entorno da Instituição, obtendo a oportunidade de se deslocar e ouvir o conto daquele lugar apresentado no mp3, tendo novas percepções desses lugares na cidade através do dispositivo estabelecido pelo trabalho. O segundo, uma instalação construída no “Aquário Oiticica”, na qual o espectador era convidado a escrever um conto sobre algum lugar na Cidade do Recife. Conto esse contemporâneo e ficcional, utilizado na construção de um livro chamado “Assombrações do Meu Recife”. Os dois projetos apresentam questões que envolvem o corpo e a memória na construção de novas imagens e subjetivações, através da prática artística, que terão uma leitura fundamentada no livro Memória e Vida. Textos de Henri Bergson, escolhidos por Gilles Deleuze (2006).

IMAGENS DO CORPO N'A GEOGRAFIA DE REBELDES': A MODULAÇÃO DO SER E A MEMÓRIA HISTÓRICA NA GRAFIA DE MUNDOS RESTANTES

Caio Di Palma de Souza Medeiros

Universidade Federal Fluminense (UFF)

O artigo analisa, no projeto textual de Maria Gabriela Llansol, as torções estéticas na representação tradicional do ente ficcional, cuja forma disfórica aciona memórias históricas pela força de sua representação sígnica. As Figuras llansolianas – potencializações estéticas da personagem – são ‘módulos do ser’ ou ‘moradas de imagens’, convocadas textualmente para enredar paisagens limítrofes da realidade, numa apoteose do vivo às margens da ordenação cartesiana do Mundo. Através da figura *a cabeça decapitada de Thomás Müntzer*, presente na trilogia *Geografia de Rebeldes*, discutiremos como a violência representativa de um fragmento do corpo se torna ferramenta de acoplamentos simbólicos, pois sua imagem, enquanto arquétipo e figura, remete aos estados de sublimação do ente e à reescrita da memória histórica nessa geografia de seres imprecisos. “Esse texto desdiz esses outros que anularam este resto, este imenso resto. Este texto diz que não havendo memória de ser humano, mais vale guardar em memória o resto, todos os restos, a restante vida.” (LLANSOL, 1982, p. 07).

O CORPO EM FILMEFOBIA

Georgia da Cruz Pereira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

De que maneira as pessoas lidam com seus medos? Como se dá a relação entre o corpo e o medo? Como esse corpo se apresenta na imagem? A presente comunicação aborda as formas como o corpo é tratado nas imagens de *Filmefobia* (2009), do cineasta mineiro Kiko Goifman. No filme, há a premissa de que a verdadeira imagem é aquela em que um fóbico está diante de sua fobia. Dessa forma, fóbicos são colocados em situações de confronto com os seus medos. São situações estimuladas pela relação entre corpo, medo e memória. Para a análise, trabalharemos com as noções de dispositivo como estratégia narrativa (MIGLIORIN, 2008), dispositivo (AGAMBEM, 2005), biopoder (FOUCAULT, 1988), corpo (SANT’ANNA, 2001).

FABULACIONES DEL CUERPO Y LA MEMORIA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA BRASILEIRA

Hernán Ulm

Universidad Nacional de Salta (UNSa)

Universidad Federal Fluminense (UFF)

Laura Navallo

Museo Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ)

A la crisis de la narrativa histórica le sigue la necesidad de elaborar “políticas de la memoria” que fabulen el pasado y el presente en función de una nueva experiencia del porvenir: Deleuze, *Qué es la filosofía, Crítica y clínica*; Huberman, *Ante el tiempo*; Warburg, *El ritual de la serpiente*. En este sentido, las políticas de la memoria han sido tema recurrentes en ciertos sectores de producción de la danza contemporánea brasileña. Aquello que “calla en las palabras” (Godard) puede materializarse por medio del modo que los cuerpos tienen de escenificar lo que el lenguaje no logra nombrar. Mediante el estudio de algunas coreografías, entre ellas la de la compañía de Lia Rodrigues, los cuerpos en danza dan cuenta de la experiencia de la memoria por la que es posible presentar aquello que en vano el lenguaje intenta decir.

PROCESSO DE CRIAÇÃO, INTERAÇÃO E CONECTIVIDADE: UM ESTUDO DE CASO

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

PPGLL (UFBA)

Esse artigo apresenta reflexões acerca de uma pesquisa teórico/prática entre videografia e dança. A composição criada em tempo real, em diálogo com as imagens, ratificam a possibilidade de estabelecer conexões singulares entre a imagem e o corpo da dançarina. O projeto foi criado em parceria entre os artistas Iara Cerqueira (concepção e performance) e Victor Venas (direção e captação de imagens). A pesquisa foi desenvolvida em um ambiente marcado pela violência e outros fatores de vulnerabilidade social que, atualmente, se encontram inseridos nos bairros de periferia de Salvador/Bahia. O espetáculo apresenta interfaces dos corpos dessas crianças com a realidade diária das cenas do bairro, e como eles encaram a banalização da vida ou as várias tentativas de sobrevivência. Consequentemente configurando corpos distantes e interditados na relação com o outro. Tanto o ambiente quanto a criança estão sempre sendo manipulados ao tratar desse corpo. Diante disso, esse projeto problematiza: essa é uma forma inteligente de sobreviver? e, como sobreviver? Das experimentações práticas e da pesquisa teórica, foi possível reconhecer desdobramentos e a ampliação do estudo dialógico dos artistas envolvidos. As autoras Helena Katz, Christine Greiner (teoria corpomídia) e Adriana Bittencourt Machado (imagem como aspectos do corpo) conduzem modos de entender a dança/corpo aproximando a teoria/prática artística.

A DANÇA DO CISNE DE JOHN LENNON DA SILVA

Joubert de Albuquerque Arrais

Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)

Constatamos a construção e difusão de certa imagem de dança na televisão contemporânea. Em 2010, o jovem dançarino paulistano John Lennon da Silva “surpreendeu” o júri do concurso de novos talentos *Se Ela Dança, Eu Danço* (canal SBT, Brasil), com uma versão de dança de rua para uma peça de balé, obtendo grande sucesso nas redes sociais. Tal peça é o solo *A Morte do Cisne*, que estreou em 1905 e foi criado pelo coreógrafo e bailarino russo Mikhail Fokine, a pedido da bailarina russa Anna Pavlova, que o dançou muitas vezes. Inclusive, podemos encontrar imagens disponíveis na internet com outras bailarinas. A problemática que nos move é: em que sentido político e educacional a Dança do Cisne de John Lennon da Silva configura-se como uma “releitura criativa” de uma memória da(e) dança? Que padrões e competências são replicados nesse modo midiático de ler/reconfigurar a dança? O que permanece estável como “imagem de dança” ao relacionarmos, arqueológica e evolutivamente, o presente com o passado? Interessa-nos, então, problematizar o corpo dançante e dançável com a teoria corpomídia (KATZ; GREINER, 2005) e o conceito *bios midiático* (SODRÉ, 2002), rumo à discussão sobre o papel que a competência pela competição ocupa na dança.

O QUE MEDIA O CORPO QUE DANÇA: TENSÕES ENTRE LOCAL E GLOBAL NOS VIDEODANÇAS PRODUZIDOS NA CIDADE DE FORTALEZA (CE)

Liliane Luz Alves

O objetivo deste artigo é discutir as mudanças ideológicas que marcam a produção de videodanças na cidade de Fortaleza (CE), nos últimos cinco anos. O corpus do estudo são os jovens artistas cearenses Gerson Moreno, da Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea, e Paulo José, responsável pelo Núcleo Doc-Dança. Embora a linguagem do videodança venha sendo considerada ultrapassada por vários setores, diante das mudanças tecnológicas e conceituais promovidas pelo You Tube e outros dispositivos midiáticos, este trabalho parte da hipótese de que existe uma epistemologia local (SANTOS, 2010) que marca a produção dos videodanças produzidos na cidade de Fortaleza e que muda radicalmente o papel desta mídia que passa a atuar politicamente, dentro e fora da cidade. Para embasar a discussão, partimos dos estudos da profanação, desenvolvidos por Giorgio Agamben (2007), dos estudos da ecologia dos saberes, propostos por Boaventura Souza Santos (2010) e da Teoria Corpomídia elaborada por Katz e Greiner nos últimos dez anos. O resultado esperado é a análise dos videodanças selecionados e a ampliação de uma discussão política que extrapola o âmbito dos estudos da linguagem, uma vez que se desdobra através da reelaboração de conceitos, tais como identidade local, relações de poder e fronteiras da comunicação.

CORPO, MEMÓRIA E TERRITÓRIO

Maira Spanghero

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Qual a importância do exercício da territorialidade para o corpo? O que acontece quando este exercício está impossibilitado? Como o corpo se constitui como imagem metafórica do território? Por que apenas o fato de pensar em um lugar desencadeia uma avalanche de recordações associadas a imagens e emoções? Se lembranças criam enraizamentos em relação ao espaço e o passado, de que modo o nosso patrimônio territorial pode atuar no presente? Entendendo a territorialidade como um mecanismo mais abrangente que o fenômeno biológico/geográfico, intimamente relacionado às memórias de nossas origens (animais, humanas, familiares), o artigo indica pistas de como o corpo, através de “memórias de território”, apresenta comportamentos, organizações sociais, expressões artísticas, estados de saúde, sintomas e patologias – estes dois últimos compreendidos como “memórias de soluções de sobrevivência”, a partir da abordagem de Alain Jézéquel (2004).

O CAOS E A ESTÉTICA DO DEVANEIO NOS IMAGINÁRIOS DE ANA CRISTINA CÉSAR E PINA BAUSCH APROXIMAM SONETO DE CAFÉ MULLER

Marcos Antonio de Oliveira Ferreira

Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Em *Café Muller*, dança-teatro de Pina Bausch, a impossibilidade de comunicação e a instabilidade emocional das personagens são metonímia visual da solidão. Por outro lado, a poesia aparentemente delirante de Ana Cristina César, em *Soneto*, nasce nas entranhas de um conflito interno, mas se revela um dilema universal do *ser*. A poeta elabora um poema com grande carga expressiva, expondo um *eu poético* retorcido, em permanente confronto consigo mesmo, mas que se transforma em metáfora da condição humana. Ambas as obras trabalham o problema da memória e do esquecimento enquanto produto dos conflitos externos e internos de suas personagens. O objetivo deste estudo é investigar as aproximações estéticas entre estas obras, elaboradas a partir da imagem do caos que, na poeta, parece se expandir de dentro para fora; e na coreógrafa, do ambiente externo para o interior das personagens num contexto fortemente imagético. Sob a orientação da Professora Doutora Renata Pimentel, este artigo é o Trabalho de Conclusão do Curso de especialização em *Literatura Brasileira e Interculturalidade*, da UNICAP.

VOCÊ É ELE AGORA: ESPECULAÇÃO SINGULAR

Maria Beatriz Albernaz

Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ)

Na prática educacional situada e dialógica, quem é professor, aluno, artista, cidadão? O imaginário devaneia. Podem corpos identitários se tornarem lugares onde se materializam experiências alheias, pela reflexão da memória do eu fragmentado frente ao outro invisível? Dessas indagações, emergem os projetos “A teatralidade das danças populares brasileiras e suas releituras no contemporâneo” e “Aprender nas ruas: educação transdisciplinar”. O presente trabalho, fruto do diálogo entre ambos, se reverterá num texto escrito dialogicamente e num vídeo, registro do encontro entre “nós” (professoras de arte do Instituto de Educação desejosas de uma refundação da cidade pela reunião ética, poética e estética) e “eles” (índios em contexto urbano, ocupantes culturais e reivindicantes do território onde hoje se situa, em ruínas, o ex-prédio do Museu do Índio, no Maracanã). Na reciprocidade de gestos “nossos”, apresentados num lugar “deles”, na incursão especular entre ambos (LEE, 2010) encenaremos um encontro singular, pelo assentimento de suas nuances: estranhamento, descoberta, separação e individuação – em gestos intuídos pela arte relacional (BOURRIAUD, 2009), num território, por uma comunidade que vem (AGAMBEN, 2006), na polarização de sentidos realizados pela presença (GUMBRECHT, 2011) da textura de corpos e da geopoética de um chão.

A IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM PESSOAL NA DANÇA

Maria Beatriz Frade Nanci

Na dança cênica contemporânea há espaço para o artista buscar o desenvolvimento de uma linguagem corporal própria, podendo encontrar grande liberdade de pesquisa em relação a seu corpo, à própria movimentação e à sua expressividade. Para tanto, o dançarino não deve limitar-se a uma técnica corporal codificada específica, e sim, ser receptivo aos impulsos e caminhos do movimento. Neste artigo, pretende-se abordar a imagem que permeia os laboratórios de improvisação como ponto canalizador para a movimentação pautada na busca da linguagem pessoal durante o processo de criação em dança. Provindas do inconsciente, as imagens vistas e/ou construídas, ora estimulam, ora são estimuladas por sensações e emoções que perpassam todo o corpo e reverberam em uma expressividade artística. Estas reflexões partem de minha vivência em aulas e laboratórios de criação em dança ao longo de 15 anos e de pesquisa de mestrado realizada em 2007, na UNICAMP. Neste trilhar, pude perceber as influências da imagem na busca de uma linguagem pessoal, por ela oferecer a possibilidade de escolha daquilo que melhor expressa a experiência pessoal, que envolve a própria subjetividade (percepções, lembranças, sentimentos), ou seja, as memórias incorporadas ao longo da vida.

DESTINOS ENTRELAÇADOS: CORPO E IMAGEM NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Maurício Lissovsky

Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ)

Em *Antropologia da Imagem*, Hans Belting sugeriu que as “imagens são os nômades dos meios”: montam e desmontam acampamento cada vez que uma nova mídia surge. Ao pensarmos a relação/distinção entre imagem e meios, a consciência do corpo emerge aqui como o “elo perdido” de uma longa história. Sempre que a fotografia inclui outra imagem dentro dela (pintura, tela de tevê), encena um capítulo dessa história, pois as imagens provenientes do mundo vivem em tensão com as da memória, do sonho e da imaginação. A fotografia foi a *guardiã* dos paradoxos da distância e das tensões entre as imagens na modernidade. Por isso, ela ocupa hoje um lugar crucial no debate acerca da visualidade contemporânea. Nosso próprio destino e o destino das imagens estão de algum modo entrelaçados, como é possível depreender do famoso debate entre Jacques Rancière e JTW Mitchell, na Universidade de Columbia, em 2008. A última geração de artistas visuais do século XX procurou expressar a dor de tornar-se imagem, a dor da própria virtualização; a primeira geração de fotógrafos brasileiros do século XXI redescobriu a promessa de corpo latente em cada imagem.

READ ME, READY ME: O CORPO ATUAL EM PROCESSO DE ANAMNESE

Ricardo Maurício Gonzaga

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

A comunicação apresenta a série *Read Me, Ready Me*, que realizo desde julho de 2001, seus desdobramentos práticos e teóricos, assim como sua história específica. A série opera basicamente com a imobilidade de um corpo – o meu – em in-ações que se sucedem à medida que se apresentam as condições e circunstâncias propícias para que aconteçam. Há uma unidade básica recorrente ao longo do tempo – a mesma roupa: calça preta; camiseta branca de mangas curtas; tênis pretos; relógio, e a cabeça raspada, que funciona como uma espécie de unidade formal para a circulação do sentido entre o Ser e o Outro. Fazendo referência explícita ao *ready made* de Duchamp, a série desloca seu conceito para a presença física do corpo do artista, reificando sua presença: a questão do juízo de valor kantiano, que Thierry de Duve propõe atualizar do “isto é belo?” para “isto é arte?” (DE DUVE, 2003) passa a incidir sobre o corpo do artista, retornando sobre si mesma: este será, se aquela for e vice-versa. Autoexplicativa e autogenerativa, a operação deste corpo antimonumental atualiza e gera sua própria memória, evocando-a por vezes em imagens fotográficas e videográficas realizadas em etapas anteriores, que se tornam constitutivas da atual.

UM UNIVERSO EM FRONTEIRAS: OLHARES SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE DANÇA DO GRUPO UNIVÉRSICA A PARTIR DA CONSTITUIÇÃO DE UMA MASCULINIDADE-1973

Roberto Rodrigues

Pontifícia Universidade Católica (PUC)

Centro de Estudos Avançados e Formação Integrada (CEAFI)

O presente estudo investiga e analisa as experiências estéticas de dança do Grupo de Dança Univérsica-GDU, surgido no ano de 1973, na Escola Superior de Educação Física de Goiás. Vamos atrás de posturas artísticas, formas de inserção no universo da arte e da dança e traços característicos deste grupo que permanecem registrados nos corpos de quem dançou e se presentificam a partir de imagens fotográficas e algumas pesquisas já realizadas, que se constituem como fontes históricas e nos permitem olhares e análises específicas sobre suas experiências. Interessa-nos a inserção dos homens e a constituição de uma masculinidade própria ao grupo que gerou traços característicos e peculiares em sua existência. Essa constituição se dá, certamente, por traços estéticos como as relações com o corpo, o movimento e a arte diferentes do que se tinha nos cenários da dança e da educação física na cidade de Goiânia na época. Posturas artísticas, novos modos de ser e agir, corpos conectados à sociedade e à própria dança. Caminhos que saltam e escapam de padrões estéticos que cristalizam e destacam a dança da realidade. Experiências desviantes da oficialidade da arte, da dança e da educação física que habitaram um lugar outro, fronteiro.

LEMBRANÇAS INVENTADAS – POR UMA MEMÓRIA UTÓPICA

Ruth Moreira de Sousa Regiani

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Universidade Regional do Cariri (URCA)

Este trabalho propõe uma reflexão teórica acerca dos procedimentos poéticos envolvidos na constituição da obra “Lembranças Inventadas”, de minha autoria. Apresentada como instalação e composta por narrativas, objetos e fotografias, coloca-se na interseção entre memória e ficção. Partindo-se da memória como um dado moldável, criam-se estratégias para alterar suas configurações, construindo visualmente evidências que materializam novas versões para os acontecimentos. Corpo, Memória e Imagem parecem se deslocar um em direção ao outro, indefinidamente, em um tempo não-cronológico organizável pelo desejo. Abre-se, assim, a possibilidade de se construir uma imagem ficcional, memória utópica em constante devir.

- **Corpo, imagem, voz e memória**

22/09 | Sábado | 8h-10h

Sessão 1 | Sala Miniauditório 2 – CAC

A INCRÍVEL ARTE DOS PUNHOS HÍBRIDOS – ITINERÁRIOS DE APROPRIAÇÕES CULTURAIS E REPRESENTAÇÕES DO ORIENTE A PARTIR DOS FILMES E SÉRIES DE ARTES MARCIAIS

Saulo de Azevedo Freire

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

O oriente representa para o ocidente não apenas uma posição de alteridade no que diz respeito a sua distância geográfica. Said (2001) nos mostra que o ocidente desenvolveu perspectivas de apropriação das sociedades do oriente a partir dos mais diversos âmbitos, numa empreitada denominada de *orientalismos*. O imaginário produzido a partir daí é aquele que coloca o oriente na perspectiva do exótico, do diferente, tomando o ocidente e sua cultura como ponto de partida para esse estranhamento. Bhabha (2005) aponta que essa é mais uma estratégia do discurso colonizador em suas estratégias de dominação e apropriação de outras culturas. A partir do século XX, com o advento dos processos de globalização e as novas possibilidades de contatos entre sociedades distantes, suas práticas e produtos culturais, essas investidas ganharam novas perspectivas. O objetivo deste trabalho é analisar uma dessas manifestações contemporâneas de apropriações e construções de significado sobre o oriente no ocidente. Especificamente a produção audiovisual para cinema e TV sobre o gênero de artes marciais. Estas produções, sobretudo a partir da década de 1960, constituíram uma forte via de construção dos imaginários contemporâneos do oriente no ocidente a partir da disseminação das *técnicas corporais* das artes marciais.

A DANÇA MODERNA ESTÁ POR CRIAR: VALENTINE DE SAINT-POINT E O PROJETO DA METACOREIA

Verônica Teodora Pimenta

Bolsista Capes Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Universidade de Coimbra (UC)

A partir do conceito de “contra-memória” e de uma revisão de manifestos ligados à vanguarda futurista, o artigo recupera o projeto da Metacoreia, desenvolvido pela *performer* e dançarina francesa Valentine de Saint-Point (1875-1953). O resgate da artista e do seu conceito fundamental – geralmente esquecidos por boa parte das narrativas de história da dança – é feito através de reflexões sobre a relação entre a dança e o corpo da mulher no início do século XX. No contexto acima citado, a atitude do corpo feminino pode hoje ser vista como uma forma de diálogo com as agendas femininas e/ou feministas.

A DANÇA DA VOZ: TEMPO, MITO E MEMÓRIA NA OBRA DE MEREDITH MONK

Conrado Vito Rodrigues Falbo

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

A obra de Meredith Monk (Nova Iorque, 1942) funde as linguagens da dança, teatro e música em espetáculos definidos pela própria artista como “ópera épica”, “cinema ao vivo”, “cantata teatral”. A voz ocupa um lugar central em seu trabalho e os modos de sua utilização remetem a uma profunda pesquisa que alia diferentes técnicas, universos culturais e possibilidades expressivas do corpo em cena. Esta comunicação enfoca um aspecto recorrente no trabalho de Monk: a utilização da memória como matéria-prima para a criação de “mitologias pessoais” (Goldberg, 1995), encarando o repertório íntimo de lembranças sob um viés mítico e reinventando símbolos culturais. Este processo criativo costuma produzir obras que misturam diferentes tempos e personas arquetípicas, como no caso do espetáculo “Education of the Girlchild” (1973), sobre o universo feminino, e do longa-metragem “Book of Days” (1988), que sobrepõe o imaginário medieval e contemporâneo. A narratividade é um forte componente na obra de Monk, mas trata-se de uma narratividade não linear e quase sempre não verbal, que aponta para um tempo circular profundamente ligado ao ritual, como na peça musical “Dolmen Music” (1980), que a própria Monk considera evocar “um sentimento muito antigo e muito futurístico simultaneamente” (in Greenaway, 1983). Estes aspectos do tempo, do mito e da memória são audíveis nas vozes e visíveis nos movimentos que compõem as obras, revelando um corpo composto de memórias, que transforma a temporalidade do presente contaminando-a de passado e futuro.

ALTERIDADE NA IMAGEM DE MEMÓRIA NA OBRA VULGO, DE ROSÂNGELA RENNÓ

Alice Costa Souza

O artigo aborda a produção artística de Rosângela Rennó, a qual perpassa a chamada “pequena história”, onde resgata memórias dos indivíduos comuns, relegados à amnésia social, revelada através de suas incursões por arquivos perdidos, esquecidos ou rejeitados. A presença humana ou a sua ausência, através de seus rastros, tem sido uma constante em sua obra, ao inserir-nos em um jogo de alteridades em suas *imagens de memória*, localizadas na interseção da memória pessoal com a memória coletiva. A fotografia é o principal meio utilizado pela artista, e age como um destes rastros, mas também como prova documental da existência humana e signo de nossa efemeridade. A análise da instalação *Vulgo* (1998), produzida a partir de antigos arquivos do Complexo do Carandiru, ilustra tais aspectos de sua vasta produção. Somada ao *Arquivo Universal*, recupera a narrativa, a “presentifica”, expondo tanto com imagens ou palavras a questão da *memória*, que é também a do *esquecimento*.

- **Corpo, urbanidade e memória**

22/09 | Sábado | 8h-10h

Sessão 1 | Sala 31 – CAC

SEXUALIDADE: O LIMITE ENTRE CORPO E MENTE NO ABRIGO DA PREFEITURA DO RECIFE

Camila Borges da Silva

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Este trabalho é uma análise dos comportamentos sexuais, vistos moralmente como privados, por uma sociedade herdeira de virtudes burguesas, em um abrigo da prefeitura do Recife. O corpo é definido como uma matéria física sob a pele e algo socialmente construído. Sua percepção em uma instituição total, como o abrigo, é feita como uma forma de controle que não depende somente de ideologias. A dependência do sistema de abrigo, permeados de regras para o convívio coletivo, é absorvida como uma punição e exclusão social, assim, a repressão do corpo é aplicada como manutenção da ordem institucional. O limite entre o público e o privado se constrói de forma tênue entre indivíduos que formularam, de formas distintas, suas visões éticas e morais, sendo, portanto, necessário delimitar espaços específicos para as práticas e atuações de cada indivíduo. Assim, busca-se entender o equilíbrio de corpo e mente entre a necessidade biológica/cultural do sexo e a repressão moral/institucional que é estabelecida sobre a prática em um ambiente público que, com pertencimento estabelecido entre o indivíduo e o espaço, passa a ser privado.

QUANTO MAIS HOMENS TIVESTE, MAIS TE QUERO: SEXO, TRANSGRESSÃO E ESPAÇO URBANO EM 1984

Carolina Dantas de Figueiredo

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

As distopias literárias correspondem a um conjunto de obras que tratam de regimes de controle total sobre o sujeito, em que seus corpos e mentes são oprimidos em prol de um poder maior – que se apresenta como ordenação social. *1984*, livro de Orwell, é um dos mais célebres do gênero. Sua narrativa trata do controle que o partido único *Ingsoc* exerce, alijando os indivíduos de sua liberdade individual, o que se estende à ocupação do espaço urbano e às práticas sexuais. O sexo é controlado pelo partido e vinculado apenas à reprodução. Toda prática sexual que esteja fora deste escopo é considerada marginal e desviante. Em sendo proibido, o encontro sexual acontece também em lugares proibidos, zonas marginais de uma cidade vigiada, eventualmente ou aparentemente, esquecidas pelo poder que tudo observa. Apenas nestes lugares periféricos os sujeitos encontram espaço para exercerem livremente sua sexualidade que, além de fonte de prazer físico, é uma forma de resistência e rebelião. Para tratar da relação entre o sexo proibido e as zonas marginais da cidade serão utilizados dois conceitos trabalhados por Foucault, o de panóptico e o de biopoder.

O CORPO DO INDIVÍDUO TEATRAL NA URBANIDADE: A MEMÓRIA DAS CIDADES

Cecília Lauritzen Jácome

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

O presente trabalho pretende pesquisar a inserção do corpo do ator de teatro no espaço urbano contemporâneo. Para compor tal investigação pretende-se confrontar as ideias de urbanidade e memória, destacando o papel da arte como problematizadora dessa relação. Nesse sentido, a ideia de urbanidade designa “a temporalidade da comunidade percebida do ponto de vista do indivíduo” (AFONSO, 2007, p. 2). A concepção de memória pretendida considera a cidade na sua estrutura física, mas também aponta para seus usos sociais, ou seja, considera sua história, suas funções e fluxos cotidianos. Dessa forma, a reflexão aponta para um paradoxo entre a cidade e o tempo, ressaltando o desafio do artista em atuar num meio urbano permeado por forças diversas advindas da atualidade.

O CORPO E A CIDADE, MODOS DE INTERAÇÃO

Luísa Tavares

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

O trabalho lida com a relação entre o corpo e a cidade, como o corpo interage com esse múltiplo cosmo utilizando a roupa como dispositivo. Jogando com o fato de que a roupa é a interseção entre o corpo e a cidade. Ou seja, a membrana (DELEUZE, 1995) que separa o ser vivo de um exterior artificial, mas, ao mesmo tempo, os põem em contato. Há uma dupla troca entre essas duas potências: o corpo dá vida à cidade, e a cidade instaura normas ao corpo, o molda, controla seu ritmo. Entre essas duas ações, a roupa legitima a presença dos corpos nos diversos espaços da cidade, legitima determinadas ações do sujeito, garante seu manejo nesse território.

22/09 | Sábado | 8h-10h

Sessão 2 | Sala Miniauditório 1 – CAC

O “CORPO-CRÍTICO” COMO PROCESSO REFLEXIVO NAS CIDADES

Marcos Martins

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Este artigo versa sobre os processos de cumplicidade do corpo cidadão no corpo da cidade: ambos são porosos, se intercomunicam, se contaminam e são carregadas de memórias que se revelam no tecido urbano, criando *layers* invisíveis dotados de cargas semânticas. Objetiva-se a conscientização desse corpo a partir das práticas artísticas de intervenções urbanas como processo poético capaz de descortinar para o sensível e para a construção das vivências; das edificações, ruas e calçadas são extraídos os cheiros, as texturas e as cores, por meio do exercício de escuta dos ruídos que ressoam no silêncio e, mesmo mudo, constroem as relações entre corpo, memória e lugar. Esta relação é capaz de incitar a presença de um “corpo-crítico”, ou seja, um corpo capaz de perceber os processos de

cauterização presentes nas paisagens que montam os cenários de nossas cidades e que, por vezes, segrega pelo ordenamento e pela rispidez como essas arquiteturas se alocam pelas cidades, embrutecendo as pessoas e as relações delas com o espaço urbano.

POÉTICA DA CIDADE

Telma César

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Transpondo a ideia de abrigo, atribuída a casa por Bachelard (2003, p. 26), para a urbe, propomos, por meio da dança, novos modos de habitar a cidade e de ser abrigado por ela. Possibilidades de viver sua temporalidade tendo o corpo como meio que, em conexão com a arquitetura e a história, elaboram nexos de sentido que permitem novos modos de percepção do espaço urbano. Desse modo, nosso foco não recai sobre a ação de dançar na rua, e sim de dançar a rua. Os espaços urbanos, em suas configurações arquitetônicas e nas particularidades dos contextos históricos e socioculturais em que foram gerados e nos quais estão inseridos hoje, nos levam a leituras simbólicas que contaminam a criação coreográfica colocando memórias em movimento. Sendo assim, chegamos à implementação de um processo de produção de conhecimento sobre nós mesmos, sobre nossa história e cultura e sobre modos de operar em dança.

RITUAL TECNOLÓGICO: CARACTERÍSTICAS DO PRIMITIVO NA CONTEMPORANEIDADE

Thayla Godoy

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Contextualizado como uma extensão do movimento *hippie*, os festivais de música eletrônica surgem e se agregam ao que hoje chamamos de “cultura alternativa” e carregam fortes características de rituais primitivos (como a repetição de movimentos, o formato circular da pista de dança), ao mesmo tempo em que se utilizam do desenvolvimento de aparatos tecnológicos para indução da obtenção do êxtase. O trabalho pretende estabelecer uma relação entre rituais dos povos tradicionais e os atuais festivais de música eletrônica, chamados *raves*, classificando-os como *rito urbano* (COUTINHO, 2005) e como universo performático e simbólico, levando em conta o conceito de *performance* como um comportamento revisitado (SCHECHNER, 2006). Entende-se tecnologia, nesse contexto, como propiciadora da alteração de consciência (LEARY 1964), diferente de como tem sido vista atualmente no senso comum. Através, principalmente, de estímulos sonoros e visuais, tecnologia e corpo estão estreitamente ligados na busca pela obtenção do êxtase. A partir de referências bibliográficas, vídeos, entrevistas e a participação assídua em festivais é que pretendo desenvolver este trabalho.

(RE)CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA: A RELAÇÃO ARTE-CIDADE COMO ESPAÇO GERADOR DE UMA MEMÓRIA FICCIONAL

Vinicius Martins Gonzalez

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Este artigo é resultado do processo de construção da dissertação de mestrado que tem como objetivo pesquisar/entender/revelar como as múltiplas relações da arte com a cidade colaboram na produção de obras de arte capazes de ativar novas paisagens urbanas através do transeunte/espectador. Assim, trata-se de como trabalhos produzidos na e através da cidade possibilitam uma (re)construção imagética do lugar para além de uma memória coletiva institucionalizada, tratada aqui como memória ficcional, não apenas por não estar relacionada com a história oficial do lugar, mas principalmente por ser constituído por uma situação nova e específica. Tal situação se incorporaria ao conteúdo geral da memória e, ao despertá-la, cada vez a modificaria em infinitas repercussões, redelineando novos contornos com nova carga vivencial, enfim, gerando no cenário urbano novas projeções através na/da arte.

• Corpo, memória e processos de subjetivação

22/09 | Sábado | 10h30-12h30

Sessão 1 | Sala Miniauditório 1 – CAC

PROCESSOS CRIATIVOS, MEMÓRIA, E COMPOSIÇÃO SOLÍSTICA AUTURAL

Alba Pedreira Vieira

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Neste texto, descrevo e reflito sobre o processo criativo de uma composição solística autoral, *In-out-over side the body* (2005), em que minhas memórias ‘in-corporadas’ (*embodied*) foram o mote do trabalho. Durante meu doutorado em Dança nos Estados Unidos, envolvi-me nesse processo experimental para exercitar propostas e práticas artísticas que questionassem estéticas inovadoras e formais, e ampliar espaços corporais de resistência às minhas ‘zonas de conforto’ de movimento. Nos laboratórios percebi momentos de tensão entre a ‘fiscalidade’ do corpo dançante e os rastros das lembranças autobiográficas, particularmente em dança. Percebi-me procurando maneiras de investigar a criação em dança como uma forma de contar histórias, de corporificar memórias. Essa jornada cruzou duas diferentes línguas e, pelo menos, duas diferentes culturas, além de ter entrelaçado pensamentos e vidas de centenas de pessoas que auxiliaram a moldar minha trajetória. Foi composta por muitos ‘saltitos’ entre o que é pessoal e íntimo, para (impossíveis talvez) questões globais e políticas. O solo acabou focando nas ideias de tradução, transmigração, incorporação e aculturação aplicadas na performance artística. Sugiro que experiências desse gênero têm o potencial de permitir o surgimento de presenças corporais diferenciadas e, também, maneiras mais abertas de conceber, processar e ‘artistar’ memórias na dança contemporânea.

MILITÂNCIA LIBERTÁRIA, CORPO E RESISTÊNCIA: APONTAMENTOS SOBRE O CONTEÚDO DOS DISCURSOS DO JORNAL ANARQUISTA A PLEBE (1917-1951)

Ana Claudia Ribas

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

No final do século XIX, despontou para o mundo a ideologia anarquista que, ao lado de outras ideologias políticas nascidas neste mesmo período, trouxe consigo propostas de mudanças sociais e soluções para as desigualdades nascidas dos novos contextos econômicos que se desenhavam. No entanto, esta perspectiva política se ocupava de temas que não eram comuns entre os demais socialismos. Entre o final do século XIX e durante a primeira metade do século XX no Brasil, os libertários questionavam a disciplinarização e normatização dos corpos femininos e masculinos, incluindo-os nas discussões de revolução social e de planejamentos para uma nova sociedade anárquica. Temas como prazer sexual, dissolubilidade do casamento, amor livre, aborto, vasectomia, estavam presentes nestes discursos. Utilizando para esta análise o periódico anarquista *A Plebe* (1917-1951), e mesclando instrumentais da história para compreensão da fonte e da antropologia na instrumentalização das discussões acerca do corpo, dentro das perspectivas dos estudos de gênero, desejamos trazer à pauta as questões relacionadas à liberdade e aos corpos de homens e mulheres dentro do anarquismo, entendendo-o como uma perspectiva de socialismo singular, e que merece atenção e destaque dos pesquisadores desse novo século.

REPERTÓRIO ATIVO DO ATOR: MEMÓRIA EM MOVIMENTO

Angeline Lazzareti

PPGAC (UFRGS)

O presente estudo trata de uma reflexão a respeito do trabalho criativo do ator sobre a memória e o repertório ativo. O corpo é aqui pensado como matéria-prima, ele, mais do que tem, é um repertório ativo de materiais a serem experimentados e trabalhados em prol da criação artística. Existe neste repertório ativo um mundo de imagens, sensações e imaginação por explorar e recriar. O processo de construção das ações físicas e vocais que utiliza o repertório ativo está envolvido direta e indiretamente com a memória. Entendida nesta reflexão como movente, incessante e ativa, a memória propicia que traços, imagens, gostos, aspectos culturais e o caminho percorrido pelo ator ao longo de sua vida sejam revisitados em companhia da imaginação e, por consequência, transformados num refazer dinâmico. Os elementos do repertório são combinados, recombina-dos e reeditados conforme o presente, a memória, os estados do corpo e, por fim, as intenções criativas. As principais referências do trabalho são Gaston Bachelard ao tratar da memória e Sônia Machado de Azevedo com relação ao repertório ativo do ator.

AS NOÇÕES CENTRAIS DE “CORPO” E “MEMÓRIA” NO PENSAMENTO DOS FILÓSOFOS MAURICE MERLEAU-PONTY E HENRY BERGSON

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

O intuito deste trabalho consiste numa exposição sintética das noções de Corpo e de Memória, as quais ocupam, respectivamente, um lugar preponderante na obra filosófica dos pensadores franceses Maurice Merleau-Ponty e Henry Bergson, especialmente em seus livros: *Fenomenologia da Percepção e Matéria e Memória*. Tal preponderância deve-se ao fato dessas duas noções serem paradigmáticas na construção do sentido reflexivo desenvolvido nestas duas obras capitais, constituindo-se como nucleares nos pressupostos filosóficos desses autores. Outrossim, tentar-se-á fazer um cotejamento crítico entre as duas noções, na medida em que o próprio Merleau-Ponty – em algumas passagens de seu livro citado – toma Bergson como referência, no sentido de ampliar as possibilidades epistemológicas inerentes a seus campos semântico-conceituais.

22/09 | Sábado | 10h30-12h30

Sessão 2 | Sala 43 – CAC

PÚBLICO ALVO: A VIDA E O VIVO

Diogo Teixeira

Universidade Federal Fluminense (UFF)

No contemporâneo, é possível observar certa forma de experimentar o corpo, perpassando por práticas de prevenção de doenças físicas, mentais ou de alguma espécie de melhoria (imagética ou genética). Majoritariamente, este “cuidado com o corpo” se passa em um consumo de produtos ou de serviços. O consumo se apresenta como um elemento intercessor de tecnologias biopolíticas, disciplinares e de uma sociedade de controle. Em ambas as sociedades, há uma forma de lidar com a vida e o vivo: na sociedade de disciplina, a vida era controlada no quesito do homem enquanto espécie – a reprodução de uma população – e indivíduo no espaço-tempo; e, na sociedade de controle, o controle do vivo se instaura no tocante da modulação dos aspectos inerentes ao vivo: a memória. Sendo que a memória nos apresenta a possibilidade de diferenciação do presente, já que rói o porvir e incha o passado à medida que avança. As mídias utilizam a memória para realizar um processo de subjetivação de alto contágio e de criação de novos mundos, e não unicamente de objetos e consumidores.

FORADENTRO: UMA EXPERIÊNCIA DE DRAMATURGIA DA MEMÓRIA

Eliane de Almeida Vasconcelos

UFBA

O presente artigo traz uma reflexão sobre a dramaturgia do experimento cênico *FORADENTRO*, realizado com um grupo de teatro formado por moradores do bairro popular da Boca do Rio, em Salvador (Bahia). A Dramaturgia da Memória, método desenvolvido pela coreógrafa e arte-educadora Lícia Morais Sánchez, a partir da sua experiência com a dança-teatro de Pina Bausch, é usada como fonte de inspiração para este trabalho, que dialoga ainda com conceitos desenvolvidos por Stanislavski e Grotowski. Nessa experiência, a criação revela-se como um ato de atualização da memória, entendida como produto das relações intersubjetivas e sociais que constituem o “eu-nós” do sujeito.

MANTO DA APRESENTAÇÃO: SUBJETIVIDADE E CORPOREIDADE EM ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Etevaldo Santos Cruz

SENAC Bahia

O artigo propõe uma reflexão sobre a construção da subjetividade e inserção do corpo, enquanto espaço “sacralizado” e “campo de ressignificação” na obra “Manto da Apresentação” de Arthur Bispo do Rosário. O Manto da Apresentação, peça única desenvolvida por Bispo durante sua vida para o dia da apresentação, vestimenta bordada interna e externamente, com riqueza de detalhes que expressa a subjetividade de seu criador. Expressão emblemática de processos de subjetivação marcados pela força da comunicação visual, da necessidade de autoria, de construção de uma identidade particular, que permeia a todos os indivíduos sociais, os “normais” ou “patológicos”. Essa vestimenta foi impregnada de subjetivação; onde quer que fosse, vestido com o Manto, Bispo do Rosário estaria movendo-se unicamente num mundo próprio; onde ele estivesse, ali seria sua significação. O criador e a criatura eram um só, o Manto da Apresentação sobre o corpo de Bispo do Rosário, lugar habitado e protegido frente ao estranhamento do mundo, lugar da memória, da subjetividade e da ressignificação num corpo que se permite “espaço”.

O CORPO, A BELEZA E AS INJUNÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE FEMININA

Fabiola de Fátima Pimentel de Oliveira Rocha

Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Este trabalho buscou, através de uma pesquisa de natureza qualitativa e bibliográfica, discutir a construção sócio-histórica da beleza, refletindo como a imposição de modelos repercute sobre a subjetividade feminina. Para isto, buscamos traçar uma cartografia das mudanças nos padrões ocidentais de beleza feminina, a partir do século XIX, até chegarmos à sociedade atual, definida como sendo do consumo e do espetáculo. Enfatizamos o novo paradigma cultural da contemporaneidade: o dever moral de ser bela como um aditivo aos padrões estéticos de beleza que sempre existiram ao longo da história. Buscamos demonstrar que, apesar da revolução de valores produzida pelo

movimento feminista, o corpo feminino continua aprisionado nas práticas de cuidado; a criação de estigmas e formas de exclusão social culminaram na submersão a um sofrimento psicossocial, decorrente de uma constante insatisfação corporal e uma necessidade de aceitação e reconhecimento social que induz as mulheres a buscarem cada vez mais uma intervenção de modificação no corpo. Por fim, ressaltamos ser urgente que, enquanto psicólogas, pensemos formas de intervir que possibilitem a estas mulheres repensarem tais modelos, desvelando os objetivos políticos, econômicos e ideológicos neles implícitos.

22/09 | Sábado | 10h30-12h30

Sessão 3 | Sala Audiovisual 1 – CAC

ABJEÇÃO, DESEJO E CIDADANIA NO DISCURSO SOBRE FEMINILIDADES TRANS

Jaqueline Gomes de Jesus

Centro Universitário Planalto do Distrito Federal (UNIPLAN)

Corpos de mulheres: lugares interditados às donas ao longo da História. No Brasil contemporâneo, com o aperfeiçoamento da democracia e dos movimentos sociais, aumenta a visibilidade da população transgênero (pessoas transexuais e travestis), a qual demonstra a complexidade do conceito de gênero, para além do sexo biológico, e a distinção entre orientação sexual e identidade de gênero. Em função dos preconceitos sofridos, homens e mulheres transexuais são afetados por estereótipos e práticas deletérias com relação a seus direitos humanos, sociais e econômicos, a seus relacionamentos afetivos e aos seus corpos, “psiquiatrizados” e “judicializados”, configurando um “desempoderamento” dessas pessoas. Especialmente com relação às mulheres transexuais, destaca-se a luta pelo seu reconhecimento como mulheres, independente das políticas centradas nos órgãos genitais que orientam os procedimentos documentais e institucionais deste país e privilegiam o sexo em detrimento do gênero. O presente trabalho aprofunda a discussão sobre a estética trazida pelas feminilidades trans, investigando, nos meios virtuais, o tipo de exposição e as representações sobre esses corpos de mulheres. A prevalência de discursos preconceituosos foi identificada nos grandes meios de comunicação, pautados pela ridicularização e desumanização, e a construção de contradiscursos inclusivos, orientados pela humanização, nas redes sociais de conscientização e mobilização social.

MEMÓRIA VIVA: HISTÓRIAS DA DANÇA DO CEARÁ

Thaís Gonçalves

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Que processos de subjetivação estão implicados nos modos como artistas que fizeram e fazem a história da dança no Ceará contam suas trajetórias? Uma memória em movimento a constituir uma rede de relações entre dança, ensino, estéticas e políticas. São as indagações presentes no Projeto de Extensão Memória Viva, que começou a ser realizado, em 2012, numa parceria entre os cursos de Dança e de Cinema e Audiovisual do Instituto de

Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). O projeto contou, neste primeiro semestre, com palestras e edição de breves documentários de dois artistas da dança no Ceará – Helena Coelis e Hugo Bianchi –, assim como com palestra e oficina de duas pesquisadoras nacionais – Flavia Meireles e Holly Cavrell, abordando aspectos da história da dança em um fazer e um pensar simultâneos. Interessa-nos a articulação entre conceitos e histórias e as diferentes temporalidades que perpassam essas trajetórias e estudos. Como Guattari e Rolnik apontam em *Micropolítica: cartografias do desejo* (2005) que a cultura pode atuar na ordem de uma sujeição subjetiva. Com este projeto, queremos perceber as linhas que dão os contornos dos processos artísticos e culturais ora implicados.

MEMÓRIAS DO CORPO LETIVO: QUAIS SÃO AS MARCAS DO SISTEMA ESCOLAR NOS CORPOS DANÇANTES NA ESCOLA?

Josiane Gisela Franken

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Desde os primórdios da vida escolar, a criança aprende a rotina da sua escola, regras e possibilidades de relação, e vislumbra, talvez sem muita consciência naquele momento, a vivência do “sistema escolar” por mais de 10 anos futuros. Todo esse tempo na convivência com o contexto institucional, certamente influencia na “organização” do corpo da criança, ajuda a formar características pessoais que dizem respeito à relação da individualidade com a coletividade, proposta pela instituição escolar. Na aula de dança na escola, o que se pode notar destas marcas nas atitudes e nos corpos dos participantes? Nesse sentido, pretende-se investigar algumas características constatadas pela autora através de uma experiência de campo nas relações em sala de aula que são perceptivelmente influenciadas pela rotina escolar e sua rede de interferentes. Outra questão de interesse diz respeito às influências da convivência com a instituição escolar sobre a vida do jovem: suas escolhas, a produção de subjetividade e como as vivências dentro da escola determinam a construção de afinidades. Para dar sustentação ao pensamento aqui proposto, serão utilizados autores como: Tardif (2011), Titton (2008), Tiriba (2008), Strazzacappa (2004, 2011).

MÉDICOS, MULHERES E O IDEÁRIO DA MATERNIDADE CIENTÍFICA EM TERESINA (1910-1940)

Lívia Suelen Sousa Moraes

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

No início do século XX, em Teresina, a identidade feminina foi subjetivada, predominantemente, no casamento e na maternidade (CARDOSO, 2010). A maternidade, nesse período, não estava vinculada apenas à reprodução. Às mães eram cobradas todas as preocupações com a formação física e moral das crianças, vistos como futuros cidadãos da nação republicana. Essa formação deveria ser pautada em valores e auxílios médicos-higiênicos. Percebemos que, ao mesmo tempo em que a infância era cuidada e estudada pelos médicos, a mulher/mãe era personagem recorrente na escrita destes profissionais. Os médicos foram tomando a frente no gerenciamento da saúde feminina e da reprodu-

ção; se especializando e investindo na normalização das práticas relativas ao período da gestação ao parto, da sexualidade e do corpo feminino. Nesse trabalho, o objetivo é analisar em que sentido o saber médico associou-se às práticas de ‘maternagem’, para também exercer tutela sobre a sociedade, principalmente no que tange à subjetivação dos papéis femininos no ideário da mulher, mãe e esposa. As fontes documentais utilizadas no trabalho foram produções médicas disponíveis na *Revista da Associação Piauiense de Medicina*, memórias, bem como documentos oficiais e o jornal *A Imprensa*.

22/09 | Sábado | 10h30-12h30

Sessão 4 | Sala Audiovisual 2 – CAC

DESEJO DE CRIAÇÃO, CORPO PRESENTE, DANÇA INVENTADA: EXPLOSÕES ESTÉTICAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1980

Luciana Gomes Ribeiro

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG)

Este trabalho constitui uma temporalização artística onde o olhar histórico existe. Compreendendo a configuração singular do fenômeno dança e sua atenção/tensão na produção de história(s), caminhou-se para uma orientação histórica crítica e conceitual, partindo de considerações teóricas do campo da história dos conceitos, da história dos esquecimentos e desta como invenção, incerteza e imprevisibilidade. Essa postura foi fundamental para a identificação e apresentação de acontecimentos de dança na cidade de Goiânia, especificamente entre 1982 e 1986, um período de curiosa efervescência criativa nesta área, colocando a cidade em diálogo ativo com o cenário nacional e internacional da dança, mas por outro viés. As fontes e documentos apontaram para outros referenciais e desdobramentos no campo das estéticas de dança e, igualmente, de suas inserções e hierarquias. Posturas e movimentos da dança local, com traços de ousadia e ineditismo em suas experiências, similares aos movimentos inauguradores de novos modos de existir da dança. Ao deparar-se com estes, a associação que se fez foi com a produção de um *além* nietzschiano, que não se localiza necessariamente como dicotomia e/ou superação frente à tradição, e sim como explosão. Dança localizada no vão, pensada a partir do seu processo-operação de existência.

AGENCIAMENTO: CORPO E ROUPA

Nívea Faria de Souza

Escola de Teatro Martins Pena (ETETMP)

Este trabalho versa sobre os processos de subjetivações propostos pelo corpo através de um de seus principais elementos de agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 29): entendendo-se o corpo como um modo de presença capaz de protagonizar vários papéis nas diferentes fases de interação humana e social; e a roupa, como uma segunda pele que reveste e articula plasticamente com o corpo humano, considerando este como seu suporte ideal, e, ainda, tornando-se juntos extensões indissociáveis. Assim, será apontada

a importância e o poder da roupa na transformação e adaptação do corpo, investigando o influxo da roupa na transmutação corpórea, tendo a roupa como um invólucro capaz de possibilitar ocupações em diferentes estágios, podendo este invólucro ser material (ocupação urbana e lugares de convívios) ou imaterial/subjetivo (roupa como lugar de memória ou mesmo o figurino). Dessa forma, serão destacados como elementos heterogêneos, tais como o corpo e roupa se associam, e reagindo um sobre o outro, passam a propor novas ocupações espaciais e formas.

PROCESSOS COGNITIVOS NA CRIAÇÃO EM DANÇA: A MEMÓRIA QUE ESCREVE E SE INSCREVE NO CORPO

Patrícia Eduardo Oliveira Santos

UFBA

O objetivo do presente trabalho é discutir sobre os processos cognitivos subjacentes envolvidos na criação, execução e observação em dança, sob a ótica trazida pelas Ciências Cognitivas. O percurso inicial deste estudo dá-se a partir do seguinte questionamento: quais inferências, relacionadas aos diferentes tipos de memória, influenciam nos processos de criação em dança? O estudo foi realizado por meio de uma revisão bibliográfica sistemática nos periódicos de neurociências, cognição e dança, e numa revisão da literatura existente, envolvendo temas como neurociência, dança, percepção, emoção, redes neurais, neurônios espelho, memória, *embodied* e cognição. Pela perspectiva das ciências cognitivas, criamos relações para um novo entendimento de corpo, que traz a marca de seu ambiente, que se reconhece pela emoção, ‘corporalizando’ suas experiências vividas. Neste contexto, as relações estabelecidas no trânsito prático-teórico, instigam e influenciam na construção de novos percursos artísticos, como também na implementação de pesquisas que possam, cada vez mais, avançar nesta interação de saberes.

DRAMATURGIA DA IMANÊNCIA: O CORPO COMO TERRITÓRIO DE ATUALIZAÇÃO DE LINGUAGEM

Patrícia Leonardelli

Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/Unicamp

Nosso estudo pretende discutir alguns pontos-chave da problemática de dramaturgia em Dança a partir das noções de memória como recriação do vivido e fluxo de atualizações e virtualizações, proposta por Gilles Deleuze, e de corpo da consciência apresentada por José Gil. A partir dessa interlocução epistemológica, desejamos indicar alguns caminhos teóricos que auxiliem na revisão do conceito de dramaturgia, em que o corpo surge como o território das sínteses dinâmicas que problematizam, mas, também, ampliam as possibilidades de trabalho com a palavra. Para tanto, é necessário que, primeiro, repensemos a criação em dramaturgia (e seu espaço) como um processo que se dá tanto no âmbito do encontro dos artistas-criadores como da performatividade como campo em suspensão. O corpo que dança sintetiza conhecimento em condições profundamente distintas do corpo que escreve, e o traduz em formas igualmente diferenciadas, senão opostas. Enquanto o corpo que escreve busca construir significados e traduzi-los em uma

língua, o corpo que dança se encaminha para o esvaziamento de todo sentido apriorístico que implica na pesquisa sobre o movimento puro em si. São processos absolutamente particulares, orientados por agenciamentos e dinâmicas diametralmente opostos, mas que se provocam e atravessam quando confrontados; que se utilizam de uma base comum, qual seja os próprios corpos dos bailarinos e dramaturgos como estratos orgânicos, históricos e criadores em devir.

22/09 | Sábado | 10h30-12h30

Sessão 5 | Sala Audiovisual 3 – CAC

ANTES E DEPOIS DA DIETA: UMA ANÁLISE SOBRE OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DO CORPO E DA MEMÓRIA NA IMPRENSA FEMININA

Patrícia Monteiro Cruz Mendes

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Na sociedade contemporânea, a ênfase sobre o corpo — submetido a um projeto de permanente modelagem — é constituída a partir de uma função simbólica, sensível e subjetiva específica. Tendo como objeto de análise a revista “Sou+Eu”, a finalidade deste estudo é refletir como a imprensa feminina promove um modelo de perfeição estética, centrado no apagamento da memória de um corpo gordo e na construção de uma nova imagem corporal. Para isso, observa-se a memória enquanto componente das relações entre corpo e subjetividade, na medida em que a passagem de tempo que antecede e sucede as práticas de dietas alimentares torna-se um critério de referência utilizado pelo discurso jornalístico na produção de notícias sobre o corpo. Os procedimentos teóricos que focalizam a memória e a vida cotidiana, a partir de um viés sociológico, e a abordagem da análise do discurso de linha francesa oferecem suporte para este estudo ao lançarem luz sobre as relações entre corpo, memória e processos de subjetivação, a partir da construção de um saber específico sobre o corpo pela imprensa feminina.

GAVETAS DOS GUARDADOS: CORPO E MEMÓRIA NOS PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DA DANÇA

Pedro Vitor Guimarães Rodrigues Vieira

Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ)

O presente trabalho vem apresentar *gavetas dos guardados*, um processo de pesquisa e criação da dança, fundamentado nos conceitos de memória e ação poética do corpo em movimento. Trata-se de uma pesquisa cuja discussão centra-se em como utilizar a memória nos processos criativos da dança, compreendendo as ações do corpo dançante, imerso nesse processo, como ações poéticas. Experiência, memória e revivificação são etapas pelas quais esse corpo dançante tem de atravessar, para originar *poetas do movimento*, que são capazes de apropriar memórias e torná-las ações poéticas no ato da criação das danças. Pretende-se dissertar sobre o que são e como articular as *gavetas dos guardados*, como metáforas entranhadas no espírito e no corpo dos homens, na pesquisa

do movimento e na criação da própria obra: um corpo-obra-de-memórias, consciente e inteiro na ação de criar; um corpo articulado que se abre no tempo e no espaço de suas gavetas, para deixar agir a própria dança, uma espécie de autobiografia poética, em constante estado de ressignificação. *Pétala, carne, sombra, vazio e silêncio são as gavetas dos guardados*, abertas a partir da experiência e da tomada de consciência desse corpo dobrando-se sobre si mesmo, que faz de sua escrita, poesia em movimento.

CORPOS NÔMADES E ERRÂNCIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Raquel do Monte Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

A presente proposta visa investigar, a partir de personagens cinematográficos de filmes contemporâneos, como a experiência viabilizada pela errância e pela viagem materializa a conceitualização de corpos nômades. Para tanto, utilizaremos como pontos de partida a reflexão deleuziana sobre nomadismo e o conceito de corporeidade retirado do pensamento de Merleau-Ponty. Da fenomenologia consideraremos o aporte metodológico que viabilizará compreender o caminhar, o transitar, enquanto processo que favorece a observação do fenômeno e a sua inalcançabilidade, mas, acima de tudo, sua transitividade. Neste processo empreendido via narrativa fílmica, interessa-nos os fluxos e as reconfigurações das cartografias afetivas apresentadas em obras como *Gerry* (2001), dirigido pelo americano Gus Van Saint, e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2008), do pernambucano Marcelo Gomes. Para pensar os corpos nômades visualizaremos-los no cruzamento espaço e tempo; sendo assim, além das geografias afetivas desenhadas, interessa-nos perceber nos entre-lugares, que a experiência sensível do deslocamento possibilita, a ressignificação do conceito bergsoniano de duração. A esta chave-conceitual vamos intercalar a tríade percepção, corpo e memória para poder compreender como a imagem cinematográfica nos fornece “dados” estéticos para pensar este entrelaçamento.

MEMÓRIA E NARRATIVA DO CORPO ATRAVÉS DO UNIVERSO FICCCIONAL DE BONECAS

Sandra Helena Rodrigues

Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ)

Sabe-se que as representações de mundo são continuamente construídas a partir das próprias narrativas e das narrativas de outros ou daquilo que se absorve na memória. É neste sentido que este estudo volta-se para analisar o fenômeno do corpo como reflexo de representações de memória a partir de um ambiente ficcional de imagens fotográficas de bonecas, que não só ganham vida nestas imagens, como corporificam as expressões culturais do corpo e sua subjetividade. O objetivo do estudo é promover uma discussão sobre a questão da imagem e da memória fotográfica como projeção do corpo ou espelho natural de uma identidade do ser. Busca-se, assim, compreender esse ambiente complexo de interações e imagens fotográficas focalizando esse corpo e sua subjetividade a partir da imagem exposta; no caso, encontrando pontos que venham a confirmar que a imagem é uma representação de memórias e expressões culturais.

• Corpo, memória e espetacularidade

22/09 | Sábado | 10h30-12h30

Sessão 1 | Sala Audiovisual 4 – CAC

“DIZEM POR AÍ, QUE FUI ESCRAVA”: ORALIDADES, ANCESTRALIDADE E SABORES NO BAILAR D’ONDE EMERGEM PERSONAGEM E INTÉRPRETE

Aline Serzedello Neves Vilaça

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Entrelaçando elementos inspirados no bailar, enquanto imagens representativas da complexidade de movimentos, sensações, transpirações, esforço mental e motor, busco apresentar Duga, aquela que dizem que foi escrava. Neste recorte pessoal, apresentarei o Grupo Gengibre que me proporcionou a experiência do processo de in-corporação da personagem e de compreensão do emergir do eu neste bailar. Dialogando com diversos autores que me subsidiaram, me assistiram neste “caminho de volta”, como diria um mestre Puri destas bandas, proponho identificar os passos que clarificaram o entendimento que este fazer artístico-político, acessa nesta mulher negra que fala, voz e identidade enquanto sujeito de luta que canta, dança e interpreta. Bailando com a ‘etnocenologia’, história oral, resgate ancestral, re-estruturação física, investigação corporal, laboratórios criativos, amparados por propostas método-criativo de pesquisadoras como Inaicyr Falcão e Carla Ávila. Compartilho a possibilidade metodológica que se inspira nas manifestações populares brasileiras, mergulha na ancestralidade do bailarino, ressignifica as híbridas relações contemporâneas, sob uma abordagem rizomática. Emergindo, assim, sabores para a composição performática que constrói personagens que se encontram no tempo ‘outro’ das tradições, in-corporando gestos, falas no movimento dentro-fora, fora-dentro e, principalmente, contemplando o autoconhecimento e a formação do intérprete- pesquisador- militante.

O CORPO E A SOMBRA EM MACBETH, DE ORSON WELLES

Anamaria Sobral Costa

O artigo discute as relações entre o Corpo e a Sombra a partir da análise de algumas cenas do filme *MacBeth*, de Orson Welles. No filme, os corpos dos atores parecem misturar-se às *zonas de escuridão* ostensivamente marcadas na fotografia de John Russell, sendo ora talhados pelas sombras ora engolidos por elas. Buscando criar significações para esse corpo/poética/espetáculo, serão discutidos tanto os aspectos simbólicos de seu balé de sombras quanto às marcas de uma exuberante teatralidade buscada no texto de Shakespeare e numa cenografia não realista de pedras de papel. Quais as implicações poéticas dessas interações? De que modo Welles construiu esse gesto-corpo do ator em contradição com o gesto-olho-câmera do diretor? E como esse cinema impregnado de signos teatrais manteve-se longe do complexo de *teatro filmado*, segundo a maioria dos seus críticos? É possível entender essa *teatralidade* como memória ressignificada em

nova espetacularidade? Para desenvolver tais questões, procurou-se uma base teórica interdisciplinar, com nomes como Patrice Pavis e Jan Kott (Teatro), Jacques Aumont (Cinema), José Gil (Dança) e Gilbert Durand (Antropologia).

MEMÓRIA DE VELHO, JOGO E CENA NOS PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS

Elielson Corrêa Barros

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Este trabalho visa refletir sobre as memórias de velhos trabalhadores como matéria de jogo dramático e os processos de montagem teatral desenvolvidos em espaços formais de educação. O que vai para a cena, é o que fica de aprendizado para os estudantes, quando são ouvintes que ‘cutucam’ o passado de homens e mulheres narradores. O elemento criativo e sua percepção do que ouviram, viram realidade do teatro. Seus entrevistados ganham vida na vida do teatro. O real vira ficção, que vira realidade teatral. O trabalho propõe uma reflexão sobre a memória como elemento estético e posicionamento político a partir do pensamento de Benjamin (1994, p. 198-199) e Bosi (2007 p. 78-81).

O ESTIGMA DOS CORPOS DIFERENCIADOS NA SOCIEDADE E NO TEATRO

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

O presente escrito tem como objetivo realizar um panorama histórico sobre a existência dos seres humanos com corpos diferenciados na sociedade, desde a Pré-história até a Contemporaneidade. Com base no relato histórico, procedo uma descrição sobre a produção de estigmas e a forma em que eles se instauram, se propagam e interferem na sociabilidade entre os seres humanos considerados normais e aqueles com corpos diferenciados. Em seguida, realizo uma análise sobre a presença e a participação dos artistas com corpos diferenciados nas artes cênicas, especificamente desde *freak show* até o teatro contemporâneo. Neste sentido, demonstro que, no decurso da história das artes cênicas, os artistas com corpos diferenciados nem sempre foram partícipes de processos artísticos e encenações teatrais. Entretanto, no decorrer do texto, observo que os artistas com corpos diferenciados que, até então, eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço. Pois, artistas de diferentes linguagens cênicas contemporâneas, sobretudo a teatral, percebem que os sujeitos com corpos diferenciados podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte.

- **Corpo, memória, espetacularidade e processos de criação**

22/09 | Sábado | 10h30-12h30

Sessão 1 | Sala Miniauditório 2 – CAC

REFLEXÕES SOBRE A UTILIZAÇÃO DO MARACATU DE BAQUE SOLTO EM UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Lineu Gabriel Guaraldo

Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP)

No presente artigo, pretendo abordar questões relativas à apropriação de elementos da corporeidade do maracatu de baque solto em um processo criativo em dança. Noções como *tradição, contemporaneidade e identidade* serão apresentadas a partir de processos vivenciados na residência artística que desenvolvo atualmente junto ao Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro da cidade de Condado – PE. Compreendendo o maracatu de baque solto como expressão artística que trava constante diálogo com a lógica contemporânea de produção cultural, modalidade expressiva em dinâmica comunicação com artistas de diferentes formações, tratarei, sobretudo, de problematizar a utilização de conteúdos de manifestações tradicionais na formação de dançarinos.

CURSO DE FORMAÇÃO DO ATOR DA FUNDAJ: MEMÓRIAS DE UMA PRÁTICA

Arlison Lopes

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

A presente comunicação tem como objetivo resgatar a memória das aulas e do processo de preparação para a montagem do espetáculo *Chá em Casa dos Prosórov*, dirigido por Elisa Toledo Todd, para a conclusão da última turma do Curso Básico à Formação do Ator, da Fundação Joaquim Nabuco, em 1999. Pretendo focar a metodologia que orientou o processo do curso e da montagem, com especial ênfase na combinação das ideias dos teatrólogos Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski, na preparação corporal e vocal dos atores aprendizes. A partir do pensamento destes teóricos, da minha experiência individual como um dos formandos e entrevistas com outras pessoas ligadas ao processo, espero contribuir na reconstrução da memória deste curso que foi por muitos anos uma referência na formação de jovens profissionais das artes cênicas em Pernambuco.

NÓS, SÓS: TRAMAS DE UMA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

Ana Cláudia Albano Viana

Grupo Nammu

A pesquisa que ora apresentamos teve como objeto de estudo a relação entre processo de criação, dança e morte, pensados a partir de uma composição coreográfica, tendo como referencia principal as experiências vividas com a morte por suas dançarinas-criadoras, e que, em sua construção, realizaram diálogos com a dança butô, improvisa-

ção e elementos advindos da dança-teatro. Sua construção foi alicerçada sob o prisma metodológico da Fenomenologia, na perspectiva de compreender os encaminhamentos que as experiências vividas com a morte promovem dentro de um processo de criação. Não houve uma intenção em esgotar o referido assunto, nem tampouco encontrar respostas prontas, mas sim de contribuir com sugestões, possibilidades e pensares acerca da dança e seus processos criativos, num contexto em que acreditamos ser a diversidade e multiplicidade dos saberes bem-vindos e fecundos.

A VOZ OBSCENA DO CORPO: CORP(ORALIDADE) E MEMÓRIA(IMAGEM) EM A OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Adriano Bittar

Universidade Estadual de Goiás (UEG) / Universidade de Brasília (UnB)

O presente artigo busca apresentar um relato de experiência sobre as investigações das linhas de pesquisa *Corpo-vestígios: preparação corporal para a cena e poéticas contemporâneas* e *O estudo das estéticas teatrais contemporâneas* do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Teatralidade e Espetacularidade na Cena Contemporânea (CNPq/EMAC, UFG). A pesquisa, em fase de desenvolvimento, pretende devassar a erotização transcendente da alma feminina na obra *A obscena senhora D de Hilda Hilst*. Os artistas, por meio da dramaturgia, vêm investigando a voz do corpo que pronuncia palavras obscenas e a memória, a qual traz imagens. A escrita performática da autora provoca o reconhecimento dos vestígios do corpo como tempo vivido e sua imagem perecível. O grupo tem estudado as obras de Paul Zumthor e de Simone de Beauvoir como aporte teórico para as interações artísticas, aspirando interseções entre o corp(oralidade) e a memória (imagem); e a dialética entre corpo e alma na relação entre a feminilidade e o processo de envelhecimento.

Palestras

19/09 | Quarta-feira | 19h

Palestra de abertura | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH

O CORPO COMO MATÉRIA PARA OBRA DE ARTE

Charles Feitosa

UNIRIO

O corpo constitui a matéria-prima fundamental das artes cênicas. Na filosofia, entretanto, a dimensão material das obras de arte foi predominantemente considerada apenas um meio para instauração da forma. Essa marginalização do material atinge tanto os

materiais típicos tais como tinta, mármore ou bronze, como também a corporeidade humana. O auge dessa concepção ontológica que separa e hierarquiza forma e matéria são as Lições de Estética de Hegel, onde é estabelecido um sistema classificatório das manifestações artísticas baseado no maior ou menor grau de superação do caráter cru, natural, imediato e inferior da matéria. Nesse contexto, a dança foi equiparada por Hegel com a arte da jardinagem, devido a seu caráter imperfeito, excessivamente vinculado ao corpo.

20/09 | Quinta-feira | 10h30-12h

Sessão plenária | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH

DANÇA ENTRE SIGULARIDADES PROVISÓRIAS

Helena Bastos

USP

Investigar a existência ou não de uma regra geral para trabalhar de forma simultânea as interfaces entre os ambientes artístico e científico. Estes têm as suas especificidades, mas quando interagem num pensamento criativo no contexto da dança, fornecem possibilidades amplificadas de criação na dimensão de um sistema bastante amplo e diversificado que é o “sistema:dança”.

21/09 | Sexta-feira | 10h30-12h

Sessão plenária | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH

SOBRE CORPO E CAPTURA OU DO MODO COMO NOS TORNAMOS SUJEITOS

Hélia Borges

Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ)

O processo de subjetivação, tendo como referência o pensamento de Foucault, aqui é entendido como campo de forças em que o que está em cena não se restringe a um sujeito, mas a um processo no qual, através da história, se reordenam sem cessar as lutas travadas entre o existir singular e as forças de dominação exercidas pelos saberes e poderes. O sujeito e a sujeição guardam a proximidade entre constituição e submissão, a sujeição é o processo de tornar-se subordinado a um poder e, também, um processo de constituir um sujeito que escapa à dominação. Desta forma, subordinação não é privação da ação. A ação afirmativa se encontra na capacidade de internalizar a norma e poder transformá-la. Não é por acaso que o processo de subjetivação tem seu lugar privilegiado no corpo. A corporeidade, que se revela na materialidade dos encontros, parece se articular à capacidade inventiva, que, ao interagir com o meio de modo produtivo, compromete-se com a existência de forma afirmativa, na manutenção da abertura necessária do corpo para as afetações realizadas nos encontros, sustentáculo das transformações simbólicas. O que se denominaria aqui “modo produtivo” refere-se às proposições enunciadas por Deleuze e Guattari, juntamente a Foucault, ao aproximar a

vida em sua produção à ideia de obra de arte, ou seja, à possibilidade que os processos de subjetivação se constituam espaços de resistência, linhas de fuga aos mecanismos de poder, fazendo emergir outras formas de estar no mundo. É sobre o aspecto relativo ao mecanismo de recusa como resistência às condições normalizadoras impostas pelo ambiente, e como afirmação de forças a um existir singular, que pretendemos nos debruçar problematizando questões relativas à corporeidade como manifestações contra as proposições homogeneizantes, contra um corpo que, constituído nos atuais jogos de poder e de verdade, se torna esvaziado de sua dimensão “alteritária”. E que, ao se tornar impermeável às afetações constitutivas, passa a ter como constituintes não mais seus singulares modos de se organizar no mundo, mas aquilo que se enuncia a partir de um horizonte já significado, constrangido, assim, em sua capacidade inventiva.

Minicursos

20/09 | Quinta-feira | 16h-19h

Local | Salas de aula do CAC – UFPE

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA FILOSOFIA DA ARTE (teórico, 6h) | Miniauditório 1

Charles Feitosa

UNIRIO

Embora seja um tema fascinante, nem todo o discurso sobre a beleza na arte é também um belo discurso. A filosofia sempre teve dificuldades de lidar com o belo artístico, pois ele parece pertencer exclusivamente ao domínio do gosto individual e, como sabemos, “gosto não se discute”. Como então fazer um exame de algo que não se deixa traduzir na forma de leis ou verdades gerais? O objetivo deste minicurso é realizar uma introdução aos conceitos fundamentais da filosofia da arte, tendo como fio condutor uma investigação das relações entre corpo e beleza na arte. Além da leitura de alguns textos clássicos, o minicurso contará com farto material iconográfico, oriundo do cinema, fotografia, pintura, quadrinhos.

ESCUA DO CORPO (prático-teórico, 6h) | Sala de dança

Helena Bastos

USP

O pensamento de uma escuta voltada para o corpo na relação com o espaço cênico é um conceito aqui criado para atender as necessidades de uma prontidão do artista do corpo nos processos que envolvem a criação e o fazer cênico. Outra tarefa deste trabalho será a de propor uma discussão em torno da construção de uma dramaturgia gerada a partir de conceitos promovidos pelas ações do próprio corpo.

A VISÃO TÁTIL E A MULTIPLICIDADE SENSORIAL DOS SENSOS DE EU (teórico, 3h) | Miniauditório 2
Hélia Borges
Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ)

A partir dos estudos realizados por D. Stern sobre os sentidos de eu e das proposições winnicottianas sobre os estágios primários do desenvolvimento serão desenvolvidas discussões articulando ideias de J. Gil sobre a arte em geral, a dança e os movimentos sutis do corpo a fim de favorecer uma leitura sobre a importância do corpo em seus registros primários da existência. É na motricidade, na busca repetida das experiências evocadas, a partir das marcas deixadas no corpo, que se localiza a manifestação da “erotividade” nos movimentos realizados pelo bebê na descoberta do mundo. Interessa-nos, portanto, revelar nas fases primárias do desenvolvimento, a corporeidade como processo de inclusão de mundo. Expressão direta de um corpo sensível, poroso, intenso, o corpo do bebê em sua pré-maturidade estaria sempre presente ao longo da vida do sujeito; no entanto, se torna, pouco a pouco, obscurecido pelas codificações impostas – que operam em seu atravessamento de modo a impermeabilizar o campo de afecções que sustentam processos cognitivos criadores de mundo.

CORPO/OBJETO/MEMÓRIA/criação (prático, 6h) | Sala 44
Letícia Damasceno
UFPE

A memória revela-se no corpo, na pele, nos processos subjetivos por meio da “sensorialidade”. Promover o trânsito ao universo sensorial através da relação corpo/objeto com intuito de compor movimentos, fazendo da criação corporal o mote para a plasticidade é o objetivo principal deste minicurso. Por meio da ativação da memória do corpo em interlocução com Rudolf Laban: fazendo uso da dinâmica e dos esforços, esta proposta, multissensorial visa conduzir o intérprete criador a desvelar seu processo subjetivo e singular compondo uma cena viva, afetando e se deixando afetar pelo instante, pelo ato, pelo efêmero do gesto dançado.

MOVIMENTO E VIDEODANÇA (prático, 6h) | Sala a ser definida
Guilherme Schulze
UFPB

A atuação corporal, sua relação com a câmera e as possibilidades infinitas da edição e pós-produção são aspectos que fazem da videodança uma ferramenta rica e estimulante para a criação. Discussão a partir da experiência do Grupo ContemDança 2 – UFPB e realização de vivências corporais a partir da utilização dos fatores do movimento de Rudolf Laban como teoria norteadora para a criação de esboços para videodança com a utilização de câmeras domésticas e celulares.

MEMÓRIAS DE DANÇA TAMBÉM DANÇAM (prático-teórico, 3h) | Sala a ser definida

Luciana Ribeiro

¿por qué? Grupo de Dança

Debruçar-se sobre uma possível memória de dança, partindo dos repertórios de movimentos inseridos na cultura pop e vivenciados em festas e bailes do cotidiano. Através da familiaridade com estas gestualidades, direciona-se o grupo a um estranhamento do jeito comum de dançar. Olhar antropológico de estranhar o cotidiano e tornar o estranho familiar. Investigação de uma postura contemporânea de dança entrecruzada com a cultura popular, direcionando-se a uma autonomia criativa no jeito comum de dançar.

21/09 | Sexta-feira | 16h-19h

Local | Salas de aula do CAC – UFPE

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA FILOSOFIA DA ARTE (teórico, 6h) | Miniauditório 1

Charles Feitosa

UNIRIO

(Resumo p. 87)

ESCUA DO CORPO (prático-teórico, 6h) | Sala de dança

Helena Bastos

USP

(Resumo p. 87)

CORPO: IMAGINAÇÃO OU MEMÓRIA ARTÍSTICA | Miniauditório 2

Daniel Lins

UFC

A memória artística tem uma resposta possível à pergunta: QUE PODE O CORPO? Meu curso será totalmente voltado para invenção de uma memória/outra, logo para a arte, e ilustrado pela Renascença Italiana, o devir-artista, e recheado de meus próprios conceitos em junção com Deleuze, Nietzsche.

CORPO/OBJETO/MEMÓRIA/CRIAÇÃO (prático, 6h) | Sala 44

Letícia Damasceno

UFPE

(Resumo p. 88)

MOVIMENTO E VIDEODANÇA (prático, 6h) | Sala a ser definida

Guilherme Schulze

UFPB

(Resumo p. 88)

O CORPO EM MOVIMENTO – PARA LEMBRAR KLAUSS VIANNA (1928-1992) | Sala a ser definida
Joana Ribeiro
UNIRIO

O curso prático/teórico aborda o movimento corporal, através da construção/desconstrução da postura ereta, com enfoque sobre a modulação do tônus e a intercorporeidade entre os participantes. Os estudos dos Vianna (Angel e Klaus) sobre a percepção da pele e da estrutura músculo/esquelética serão enfocados, aliados às noções de quiasma (Merleau-Ponty, 1992) e pré-movimento (Godard, 2001). Uma prática de 2h será seguida da exposição “Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor” (Tavares, 2010). Trata-se da análise/reconstituição de uma obra/trajetória que revela a própria genealogia da “preparação corporal”, no modo como instaurada pelos Vianna.

Mesas-Redondas

- **Corpo, memória e cultura**

20/09 | Quinta-feira | 14h-15h30

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH

AS DOBRAS DO CORPO NA CULTURA DE CRISTANDADE

Jorge Siqueira

UFPE

O historiador francês, Jacques Le Goff, em uma de suas mais recentes obras sobre a cultura, no período da Idade Média, chamava a atenção para a pouca importância que os estudiosos da História da Cultura deste período teriam dedicado ao corpo. Estigmatizado pelo conceito bíblico de pecado e da culpabilidade decorrentes da expulsão de Adão e Eva do paraíso, o corpo, na cultura judaica, passou a ser um referencial de mácula e pecaminosidade para todo o gênero humano: o homem já nasce com a mancha de um pecado de origem e, para sobreviver, se vê obrigado ao trabalho, como condenação. Com o advento do cristianismo, à medida que a igreja católica se consolidava institucionalmente como poder temporal, verificava-se uma inflexão nos significados e representações do corpo. De metáfora da ressurreição e do corpo místico de Cristo no cristianismo nascente, a partir da baixa Idade Média, a corporeidade entrou em consonância com a decadência bíblica e passou a ser significante de “túmulo da alma”; posteriormente, na Renascença, se afigurou como campo fértil de metáforas e simbolização da estrutura de poder, seja ela de dominação ou de subordinação.

A LINGUAGEM INCORPORADA

Marcelo Coutinho

UFPE

Na tradição cultural ocidental, a reflexão aparta-se da experiência corporal que a move. No ocidente, o calor do acometimento corporal encontrará sua “verdade” através da introspecção e de seu relato descarnado. Em contraponto a esse conhecimento sobre o mundo, a esse saber, portanto, “desincorporado”, é proposto um conhecimento no mundo. Francisco Varela, biólogo e cientista cognitivo, sugere que a aporia da reflexão, a paralisia desse projeto fraturado de aproximar acometimento e relato, experiência e reflexão, poderia ser superada. A ultrapassagem dessa mórbida nostalgia analítica poderia ser contornada caso a tradição filosófica ocidental se voltasse para o oriente. Ali, naquela outra tradição, experiência e reflexão, acometimento e relato, sempre foram envolvidos num só corpo através de um método ignorado pelo ocidente: a meditação.

ESPAÇO E TEMPO DAS DANÇAS POPULARES E TRADICIONAIS NA FORMAÇÃO DE ARTISTAS DA DANÇA

Maria Acselrad

UFPE

No campo das culturas populares, historicamente, a ideia de tradição foi tratada, na maioria das vezes, de forma instrumentalizada, supondo uma autoria coletiva e anônima, com a sobrevivência de um passado idealizado e utópico num presente reificado (CAVALCANTI, 2001). Isso veio contribuir para a mobilização de ideais preservacionistas e nacionalistas que assumiram papel de destaque no início do século XX no projeto de construção de uma identidade nacional para o país. Mas as contradições desse campo logo começaram a se revelar e, não por acaso, graças à identificação de dinâmicas culturais observadas no campo da dança, arte efêmera por definição. Nossa reflexão, ao destacar o caráter dinâmico das danças populares e tradicionais, busca reconhecer a especificidade desse campo, desestabilizar as categorias de espaço e tempo, apontar para uma discussão acerca de estrutura e estilo (KAEPLER, 1997), ao pensar o lugar dessas tradições na formação de artistas da dança. Nesse contexto, a relativização da noção de corpo (LE BRETON, 2011), com base numa abordagem antropológica, nos parece uma experiência fundamental.

- **Corpo, memória e performatividade**

21/09 | Sexta-feira | 14h-15h30

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH

A IDÉIA DE PERFORMATIVIDADE E A IDÉIA DE DANÇA COMO FAZER-DIZER DE CORPOS: IMPLICAÇÕES ARTÍSTICAS, POLÍTICAS E EPISTEMOLÓGICAS

Jussara Setenta

UFBA

A partir da premissa de que dança e política compartilham o mesmo processo de constituição de propostas e ideias artísticas e coletivas, esta exposição afirma que é possível pensar a dança como um fazer que é dizer, onde dança e política coexistem e acionam outros modos de agir artisticamente, capazes de discutir, com o seu fazer, qual o “lugar” da dança na sociedade atual. Para isso, aborda o corpo que dança com ênfase na organização da fala (do corpo), nas questões de poder contidas nesses corpos e as implicações artísticas, políticas e epistemológicas provenientes de fazeres-dizeres da/em dança. A apresentação destas ideias permitirá o acesso a informações pertinentes às maneiras aproximativas que articulam aspectos e abordagens de distintos campos de conhecimento.

PERFORMANCE. GÊNERO OU MODO? NOME PRÓPRIO OU METÁFORA?

Francini Barros

UFPE

É através da leitura do arquivo freudiano, realizada por Derrida, que o este artigo apresenta uma atualização da *performance* como gênero artístico, em um modo performativo, argumento para a arte dita “contemporânea”. Destituindo o sagrado performático de sua instância mítica, ou seja, das narrativas subjetivas, dos traços de memória que norteiam o experimento artístico, restam os ritos, os jogos profanatórios por meio dos quais vão se constituir discursos fragmentados, descontínuos da linguagem construída na superfície dos acontecimentos expressos.

EU PASSO: PERFORMATIVIDADE E LOCAIS DE FALA

Valéria Vicente

UFPB

A performatividade vem sendo entendida como um dos aspectos possíveis que norteiam o reconhecimento da contemporaneidade na dança (MARQUES, 2012). De acordo com Jussara Setenta (2008) esta dá materialidade a uma atitude política em relação ao corpo que dança. Homi Bhabha (1998) utiliza o conceito de performativo opondo ao conceito de pedagógico como um modo de ler embates simbólicos. A comunicação proposta pretende relacionar essas discussões à produção coreográfica tomando a minha experiência com a prática de criação com frevo como elemento norteador.

• Corpo, memória e espetacularidade

22/09 | Sábado | 15h-16h30

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH – UFPE

VARIAÇÕES EM TORNO DO CORPO NO CINEMA: A UTOPIA DA DANÇA DAS IMAGENS

Paulo Cunha

UFPE

O cinema mantém uma relação histórica com a dança, o que permitiu a preservação de registros importantes da atividade coreográfica moderna, mas, também, a formulação de novas experiências de gênero, incluindo aqui as diversas modalidades ditas “musicais”, em que a dança se constituiu como um modalizador da linguagem cinematográfica. Assim, da presença temática às articulações da forma fílmica, a dança elevou o corpo à condição de figura de linguagem no campo audiovisual. Nessa perspectiva, a apresentação pretende aprofundar a análise de uma sequência de dança do filme “Le Livre de Marie”, de Anne-Marie Miéville e, a partir de sua decupagem, revisitar os lugares do corpo no cinema.

HERMILO BORBA FILHO SOBE AO PALCO: MEMÓRIA, PRAZER E SOFRIMENTO DO CORPO EM CENA

Luís Reis

UFPE

A partir dos relatos do herói Hermilo, protagonista da tetralogia de inspiração autobiográfica *Um cavalheiro da segunda decadência*, obra escrita por Hermilo Borba Filho (1917-76) entre 1965 e 1971, recentemente relançada, esta comunicação enfoca a memória de um corpo que sobe ao palco pela primeira vez, com seus desejos, medos e superações. O autor, um dos renovadores do teatro brasileiro no século XX, rememora, por meio de um personagem alterego, sua própria iniciação como ator, revelando, assim, na maturidade de seu olhar reflexivo, valores e crenças fundamentais para o entendimento do seu projeto artístico.

VESTIDO DE NOIVA: INVESTIGAÇÃO ESPETACULAR DO CORPO NO CASARÃO DA MEMÓRIA ALUCINADA

João Denys

UFPE

Reconstituição da espetacularidade ritualística contida na montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, do Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Pernambuco, em 1988, desvelando meandros da encenação que se estruturaram não apenas na memória, na alucinação e na realidade do corpo ficcional das personagens da tragédia rodrigueana, mas nos corpos dos atores e suas memórias imaginadas e acionadas por meio da experiência estética em espaços cênicos e simbólicos, múltiplos e heterodoxos.

Trabalhos Artísticos

19/09 | Quarta-feira | 18h-30

Local | Hall do CAC

TRAMA

Fábio Santana da Silva

UFPE

Com a descoberta do estudo de Herold Jr. Carlos (2009) sobre o corpo, o proposto trabalho intitulado Trama metaforiza através do vídeo o pensamento desse autor, que problematiza as abordagens pós-modernas em relação ao corpo e à corporeidade. Alertando-nos sobre a forte presença acadêmica de estudos sobre a questão que acaba por criar dificuldades para apreensão e diferenciação entre as positivities e as negatividades passíveis de serem analisadas no processo. Manifestando-se, na maioria das vezes, ou em uma apologia ou em uma condenação sumária sobre os estudos em torno da corporeidade. De um lado, posicionam-se os teóricos que ao tematizarem as questões do corpo, imputam a essa tentativa uma maneira de crítica e ultrapassagem de “todos” os limites da modernidade. De outro, há a postura dos intelectuais que enxergam nessa empreitada mais um “modismo”, mais uma tentativa de simplificar questões mais complexas que seriam, necessariamente, mais sérias, de interesse público e/ou estruturais.

20/09 | Quinta-feira | 12h-12h30

Local | Jardim do CAC – UFPE

CARMIN: EXPERIMENTO ÁGUA

Nara Salles, Chintia Danielle do Nascimento Lucas, Fernanda de Moura Estevão Peroba, Gustavo Medeiros Costa, Josie Pessoa, Lucília Raquel Guedes Albuquerque, Moisés José Sousa Ferreira, Nathalia Santana Cordeiro, Pablo Roberto Vieira Ferreira, Patricia Cristina de Oliveira Sousa, Patrícia Tobias, Sandro Souza Silva, Yasmin Rodrigues Cabral, Wallace José de Oliveira Freitas

UFRN

A série de intervenções urbanas "Corpos em Reminiscências" foi concebida como procedimento de processo criativo no desenvolvimento do Projeto de Ações Integradas Acadêmicas, que envolve pesquisa, ensino e extensão, desenvolvido no DEART/UFRN, intitulado "Processos de Criação em Arte Contemporânea: Vivenciando e Apreendendo". Sendo "Carmin" o nome escolhido para denominar a encenação que está sendo montada a partir desta série de intervenções e interações na rua, e que investiga questões acerca da memória corpóreo/vocal experimentada em Laboratórios de Processos Criativos; enfocando a arte contemporânea, sobretudo as ligadas ao corpo e movimento e que estão imbricadas neste processo criativo da Dança Contemporânea envolvendo Dança Teatro, Teatro da Crueldade e Teatro Pós-Dramático; a partir de variados exercícios psicofísicos e de

View Points, realizados a partir da observação de imagens presentes nos filmes de Pedro Almodóvar, na obra de Frida Khalo e em interações com o cotidiano dos *performers* e das pessoas que habitam ou passam pelas cidades. “Carmin Experimento Água”, consiste em uma série de ações e partituras corpóreo/vocais criadas a partir da observação dos líquidos presentes na obra de Frida Khalo e Pedro Almodovar e suas reverberações a partir das memórias presentes nos corpos e aliadas às experimentações com *View Points* e *Tai Sabaki*. Estas ações foram criadas sob o enfoque de processos criativos colaborativos e são apresentadas concomitantemente e existe uma interação com os transeuntes.

20/09 | Quinta-feira | 19h-19h30

Local | Teatro Milton Baccarelli – CAC

LONAN

Lucinete Calmon de Araújo

FUNCEB

A nossa história é agente quem faz a partir de encontros e (re) encontros, contada pelos nossos ancestrais e (re) contada na contemporaneidade. Em meio às possibilidades da atualidade, aos casos e acasos da vida o homem é quem constrói a sua história apesar de muitas vezes o caminho que lhe foi traçado não lhe dê direito a escolhas. Este solo artístico narra os sentimentos de inquietação, sonho, desejo e medo, que um ritual de iniciação de uma menina de apenas 11 anos que ao ser escolhida por um orixá para o cargo de *ekedi* (mãe – zeladora) se vê a todo instante na dúvida e incerteza de assumir este cargo feminino herdado pelos seus ancestrais de grande valor e responsabilidade dentro da religião afro-brasileira, o *candomblé*.

ÁSPERO-AFAGO

Hayala César

UFPE

O cheiro e a textura, advindos da poeira no asfalto e de objetos de barro, evocam sensações de prazer em minha pele. Relacionar-se com esses materiais, é como o encontro entre o hoje, e ontem do meu corpo. E através desse encontro, que afirmo às minhas preferências internas de movimento. *Áspero-Afago* é o carinho que aleito o mundo.

Concepção | Desenvolvido na Oficina de Dança 5, sob à direção de Letícia Damasceno.

Iluminação | César Jeansen

Intérprete/Criadora | Hayala César

Fotos | Mayra Alves

PAPOULAS MURCHAS

Evelyn Santos

UFPE

Nesta performance concebida a partir das reações sensoriais provocadas em contato com papoulas murchas, a intérprete-criadora retrata memórias da infância e a sua relação com as flores.

Coreografia | Evelyn Santos

Direção | Leticia Damasceno

Trilha sonora | The satellit heart-Anya Marina

Iluminação | César Jeansen

Duração | 15 minutos

21/09 | Sexta-feira | 12h-12h30

Local | Hall do CAC

RENASCENTIA ESCARLATE

Táina Veríssimo

Totem

Renascentia Escarlata é uma performance autopoética, onde a entrega por inteiro da atriz-performer, que é cruel consigo, revirando seu interior na forma de gestos, dá força vital ao ser da fênix. Partindo dos princípios da *performance*, a atriz-performer tem a possibilidade de trabalhar sob sua visão de mundo ou de seus interesses, suas habilidades, sua memória, sua subjetividade e, principalmente, colocando seu corpo enquanto sujeito e objeto de sua obra. O pássaro imortal, que renasce de suas cinzas, simbolizando liberdade, esperança e perpetuação, realiza seu ciclo de vida, morte e renascimento. Seu fluxo dialoga com a essência do ser, constantemente acometida por angústias e renovações.

21/09 | Sexta-feira | 19h-19h30

Local | Hall do CAC e Teatro Milton Baccarelli

VENTRE QUE ERA SEU CORPO

Leticia Damasceno e alunos do curso de Licenciatura em Dança

UFPE

O título do trabalho *Ventre que era seu corpo* advém de uma poesia de Lygia Clark que revela parte de nossos processos de investigação na busca do movimento involuntário, no qual todo o corpo é tomado pela movimentação. Este trabalho tem como tônica as matizes sensoriais, nas experimentações dos movimentos corporais, gerados pela deflagração da memória do corpo. Numa correlação entre a periferia e o núcleo, investigamos a inseparabilidade do dentro e do fora. Nesta proposta multissensorial o intérprete criador, desvela seu processo subjetivo e singular compondo uma cena viva, afetando o

público pela via do contágio e dos sentidos corporais. Em ambiente aberto, numa instalação que permite o contato com determinadas texturas, com distintos odores e com a audição, nos deixamos afetar pelo instante, pelo ato, pelo efêmero do gesto dançado.

Direção e concepção | Leticia Damasceno

Intérpretes criadores | Daniela Albuquerque, Gardênia Coletto, Gilmar Araújo, Luciana Guimarães, Natalie Revorêdo e Will Siquenas

22/09 | Sábado | 12h30-13h

Local | Hall do CAC

EXPERIMENTO CORPORAL: VERTER

Anne Costa

Pós-graduação FAV / Compassos – Recife

Território móvel, este meu.

Corpo

Lugar de alianças, desencontros, surtos, pestes. Flores.

Florido está?

Em flor, ido.

Há luz, sim e nada. Sem nada.

Alucinada.

Concepção | Anne Costa

ABULETADO

Rafaela Lira

Pós-graduação FAV / Compassos – Recife

Abuletado é uma expressão nordestina utilizada para definir aquela pessoa que ocupa um determinado espaço e se recusa a deixá-lo. É aquele que toma conta do “pedaço”, que se *abuleta* na casa de alguém e não sai mais...

Partindo de memórias corporais, a questão investigada não é o que me move, mas o que me impede de me mover. Como este corpo que permite a minha percepção do mundo circundante pode passar despercebido por ele mesmo durante anos de prática dançante? O que acontece quando este corpo percebe o seu espaço? E quando percebe que não se apropria deste espaço?

Aqui falo de um corpo que se redescobre, *abuletando-se* em seu próprio espaço. Espaço que não distingue dentro e fora, mente e corpo, teoria e prática. Espaço este que é a própria dança. Caminho construído e pensado ao mesmo tempo. Conduzindo o processo e sendo conduzido por ele. Experimentação prática-reflexiva das virtualidades engendradas pelo meu corpo, dialogando com teorias de filósofos como Maurice Merleau-Ponty e José Gil. Fruto de minha pesquisa de conclusão do curso de pós-graduação em Dança: Práticas e Pensamentos do Corpo, da Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia de Dança, este trabalho está

posto, mas aberto. Cheio de vazios, de incompletudes. A única certeza é a contingência do corpo que sou, a sua presença e a urgência de assumi-lo enquanto lugar de fala.

Concepção | Rafaella Lira

22/09 | Sábado | 17h-18h

Local | Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH

PULSO-PRESENÇA

Helder Vasconcelos

Nas tradições populares do Cavalo Marinho e do Maracatu Rural, das quais participo ativamente há mais de 20 anos, música, dança e teatro acontecem de forma integrada. Vejo essas tradições como minha escola artística e, a partir dessa percepção, passei a investigar quais são os princípios que regem essa escola, esse “jeito de fazer” que aprendi.

Um desses princípios é a relação direta entre o fazer e a pulsação, seja na dança, na música ou no teatro; uma relação que faz surgir um estado corporal de presença. Essa é a base de um trabalho pessoal que venho desenvolvendo, que nomeio “Pulso-Preença” e que reúne criação, pesquisa e formação.

Nesta palestra-demonstração apresento alguns dos princípios que utilizo, mostro como podem ser usados na cena contemporânea – com a apresentação de trechos das minhas criações – e levanto a possibilidade de serem aprendidos em outros contextos de formação.

22/09 | Sábado | 20h

Local | Casa Mecane

PÉ DE SAUDADE

Maria Agrelli

Coletivo Lugar Comum

Performance criada pela bailarina Maria Agrelli, que compartilha com o público a sensação da saudade, a memória que vira parte inextricável do próprio corpo. Um corpo-poesia, usando como metáfora uma árvore que deixa escorrer, doer, cair, respirar, em suas folhas-troncos-raízes, o movimento da vida. Deixar ir, desapegar, repartir, ficando enraizada a saudade, ela mesma o sentido de tudo. Um pé de saudade roxa se revelando aos poucos também dentro dos corpos que a tocam no caminho.

Direção | Maria Agrelli

Atuação | Maria Agrelli

Cenografia e Figurino | Maria Agrelli e Maria Ribeiro

Colaboração artística | Coletivo Lugar Comum, Maria Clara Camarotti e Maria Ribeiro

Iluminação | Luciana Raposo

Trilha sonora | Madredeus

Poemas citados na performance | “Poema Esquisito” de Adélia Prado e “Um Dia Minha Mãe Morreu” de Valéria Vicente

TOPOGRAFIAS DO FEMININO

Liana Gesteira

Coletivo Lugar Comum

O corpo feminino como um território saturado de significados, sensações e simbologias. Um território habitado por heranças e narrativas. Uma topografia constituída com vulcões em estado de erupção, e também por espaços inabitados como um deserto. Um território que ecoa o som mais profundo de um abismo, ou a melodia mais singela de um riacho driblando as pedras em seu caminho. Constituído de carne e devires é o corpo-território feminino.

A performance foi criada em 2011, como parte prática do projeto de conclusão do curso de especialização em Dança – Práticas e Pensamentos do Corpo, da Faculdade Angel Vianna – Recife.

Concepção, criação e atuação | Liana Gesteira

Colaboração artística de corpo | Maria Agreli, Renata Muniz e Sílvia Góes

Orientação do trabalho de voz | Conrado Falbo

Orientação da pesquisa teórica | Maria Acselrad

Criação figurino | MariaAgreli

Trilha Sonora | Caio Lima e Hugo Medeiros (Rua)

Fotos | Conrado Falbo e Ailce Moreira

Poemas citados na performance | Viviane Mosé (retirados do livro Pensamento Chão)

OSSEVAO

Sílvia Góes

Coletivo Lugar Comum

Como libertar nosso corpo-palavra? Poetizar os sons, lapidar as letras até a rima primeira, indizível? Encontrar em meio às memórias acumuladas no tempo aquele primeiro nome escrito antes da vida? Como reescrever outros textos livres nesse corpo já desertado, esvaziado, roubado de sua alma, desnudando sua densidade, textura, viscosidade, chegando ao outro como ele mesmo, arquétipo coletivo, totalmente despido e onde tudo cabe mais uma vez, exalando palavras invisíveis sem língua, liberando forças inconscientes que circulam à flor da pele?

Quando Deus fez o nosso primeiro modelo em barro que palavra deve ter gritado?

Quando o homem esculpiu a sua primeira palavra feita de mundo

ganhamos o direito de cantar juntos

A gente se escreve um no outro

o tempo todo

Basta a vida

Nem sempre rima

Mas sempre vale a pena...

Escrever, dar, esquecer, repartir, apagar, escrever de novo...

Virar do avesso cada letra

Derramar a música do espelho

Espremer-se em poesia

Às vezes dói

Mas tudo dói...

mesmo as alegrias

A performance proposta pela bailarina Silvia Góes é uma busca, um corpo que procura o seu avesso, proporcionando novas descobertas a cada contato, a cada encontro... Corpo não-eu, corpo tu, corpo nós, corpo sermos e não-sermos, gerundiando a lida.

Concepção, criação e atuação | Silvia Góes

Colaboração artística | Maria Agrelli, Renata Muniz, Maria Clara Camarotti e Liana Gesteira

Edição sonora | Silvia Góes sobre Requiem – *Lacrimosa* (Wolfgang Amadeus Mozart), *Uma Canção Desnaturada* com interpretação de Suely Costa (Ópera do Malandro – Chico Buarque), *Adagio for Strings Op.11* (Samuel Barber) e *Avião* (Trilha sonora do filme *A pessoa é para o que nasce*, com Lirinha e as ceguinhas de Campina Grande)

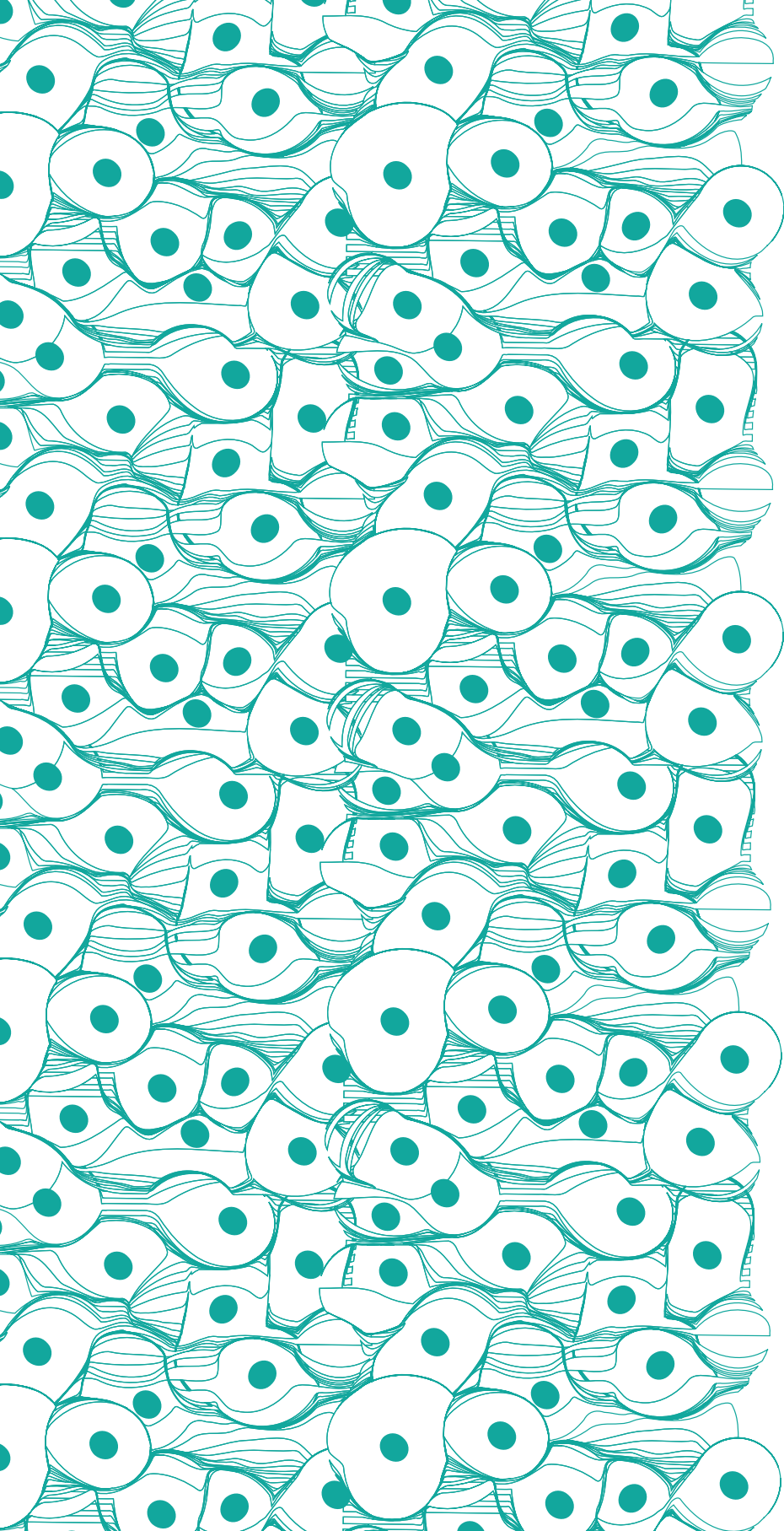
Fotos: Conrado Falbo

VALSA-ME

Cyro Morais

Coletivo Lugar Comum

Um corpo em relação. Um convite a uma valsa a dois. Uma encenação dançada sobre as memórias de um corpo que se vestiu de muitos outros corpos e que carrega consigo resquícios, cheiros, texturas e sentimentos de diferentes amores vivenciados.



IMAGENS COMO AÇÕES DO CORPO: ATUALIZAÇÕES COMO CONDIÇÃO DA IRREVERSIBILIDADE

Adriana Bittencourt

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

adrianab@ufba.br

RESUMO: O artigo propõe o entendimento do corpo como imagem em movimento, mas, sobretudo, a imagem como uma das maneiras prováveis de sua comunicação. Para tal, apresenta a hipótese de que a imagem se constitui em sua materialidade física e, que, portanto, o corpo opera por imagens. Nessa perspectiva, as imagens são fluxos de informações, pensamentos, que se constituem como corpo e são índices de seus estados. Como são processuais, atesta a impossibilidade de uma ação de repetição no corpo, como cópia, mesmo aquelas imbuídas de determinadas funções atreladas a objetivos próprios. São reorganizações que ocorrem em um determinado momento. Assim, memorizar incide, sempre, em atualização: condição da irreversibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; Movimento; Corpo; Comunicação.

ABSTRACT: This article proposes an understanding of the body as images in movement, but especially the image as one of the probable ways of its communication. Presents the hypothesis that the image is made of its physical materiality and, therefore, the body operates through images. From this perspective, the images are flows of information, thoughts, which constitute the body and are indicators of their states. Since they are procedural, configure the impossibility of an action replay in the body, as a copy, even those related to certain tasks linked to their own objectives. Images are reorganizations that occur at a given time. Therefore, the act of memorize always represents an update: condition of irreversibility.

KEYWORDS: Image, Body, Movement, Communication.

O corpo opera por imagens. Tal hipótese sugere que as imagens são formas de comunicação do corpo e que, portanto, tanto o acesso ao que está fora dele quanto o que acontece nele, ocorre como sinais mapeados e dispostos como imagens. “Quando o cérebro produz mapas informa a si mesmo. [...] Quando o cérebro cria mapas, também está criando imagens, o principal meio circulante da mente” (DAMÁSIO, 2011, p. 87).

Atestar que o corpo se comunica por imagens depõe contra a noção de representatividade, que ausenta a existência da informação em sua materialidade física e se afasta da necessidade de um suporte que gere sentidos e significados que só fortalece a perspectiva de que a imagem é imaterial e se apresenta como reflexo do corpo e da realidade.

Pensar imagem como um dos modos de comunicação do corpo é apartar os equívocos recorrentes nos meios de comunicação que entendem que a comunicação se dá apenas pela transmissão da informação via um canal, assim como vincula geralmente a imagem a um tipo de recurso tecnológico. As imagens produzidas pelos corpos no mundo também se formalizam a partir desse recurso, mas as do corpo, não.

Imagem é uma forma de sobrevivência do corpo e atesta que sua existência ocorre pelo fluxo de informações dinâmicas / sinais dinâmicos de maneira multisensorial, haja vista que os sinais do corpo ao cérebro permitem criar e manter um “documentário multimídia” (DAMÁSIO, 2011).

Entender que a imagem é um dispositivo operacional de comunicação permite pensar nas experiências corporais em seus aspectos processuais como instáveis e irreversíveis, uma vez que expõem acordos em sua presentidade. Assim, a coerência entre as experiências passadas e as novas experiências se dá através de processos isomórficos construindo lógicas conectivas, em um processo sinérgico entre signos e objetos em seu entorno.

Nessa perspectiva, o corpo se atualiza constantemente o que impede uma repetição como cópia de um estado anterior e de uma ação passada. Na prática de experienciar, condição de sua existência, a percepção se torna ação de auto-organização, pois o corpo ao se comunicar, ao estabelecer trocas, evoca experiências já vivenciadas relacionando-as com seus estados de presentidade.

A memória então, não tem função de depósito, mas ocorre como disposições que discretizam determinadas sensações e emoções. A ação de lembrar e reconhecer ocorre como um mecanismo de sobrevivência do corpo; são atualizações, já que sempre conta com as correlações entre as experiências do passado e do presente.

Por isso não pode ser explicada como um arquivo em computador e nem tampouco como “coisas dentro das gavetas de uma cômoda”. Por sua própria natureza, ela interfere através de procedimentos, em uma atividade motriz, contínua, caracterizada por tentativas repetidas em diversos contextos. Contrariamente a memória eletrônica, a memória cerebral é imprecisa, mas possui, em contrapartida, a capacidade de generalização. As propriedades de associação, de imprecisão e de generalização partem todas do fato de que a categorização perceptiva, que é uma das primeiras bases da memória, é de natureza probabilística (GREINER, 2005, pp.42-44).

As imagens ocorrem como fluxos de interações internas no corpo e interações externas ao corpo de forma assimétrica, no fluxo de relações irreversíveis, gerando acontecimentos que suscitam diferenças: novas coerências e novas estruturas. Os sinais do corpo não operam na linearidade: o corpo está sempre em relação *a* e se define longe do equilíbrio, o que o torna um agente de soluções criativas para a sua sobrevivência. É pelo movimento, ignição de sua natureza, que seus estados sofrem variações *e*, assim, mudam suas configurações. Suas imagens em interações permanentes constroem novas estruturas, outros arranjos e sucessivas imagens.

Os mapas cerebrais não são estáticos como os da cartografia clássica. São instáveis, mudam a todo o momento para refletir as mudanças que estão ocorrendo nos neurônios que lhes fornecem informações, os quais, por sua vez, refletem mudanças no interior de nosso corpo e no mundo à sua volta. As mudanças nos mapas cerebrais também refletem o fato que nós mesmos estamos constantemente em movimento. (DAMÁSIO, 2011, p.91).

Não há como prever de forma absoluta os agenciamentos que ocorrem nas relações que se efetuam, ou seja, a produção de imagens depende sempre do jogo da probabilidade abalizando nos processos mediações entre as regularidades e a incerteza. Assim, as imagens também são instáveis, pois são acordadas nas ações presenciais, o que implica em dizer que o corpo está em contínua proposição. Como são processuais se apresentam sempre diferente do estado anterior, sofrem variações.

É nessa esfera de entendimento que as imagens são percebidas como pensamentos, fluxos, em sua materialidade física, assim como qualquer existente. As imagens mapeiam os estados internos do corpo e suas relações. “Uso os termos “imagem”, “mapa” e “padrão neural” quase como permutáveis” (DAMÁSIO, 2011, p. 90). Nesse viés é que se propõe pensar que os estados do corpo são seus aspectos, são as qualidades que dão materialidade e visibilidade a sua existência e comunicação com o mundo.

As imagens também se configuram como um tipo de seleção, em um determinado espaço/tempo, se discretizam no enquanto, acontecendo, mesmo nas recordações, uma vez que estão condicionadas às experiências, o que exige outras combinações. Reconhecer e refazer uma ação, nessa perspectiva, ganha um sentido de reorganizar já que toda ação do corpo é sempre uma ação modificada.

Apesar da memória no corpo indicar um fluxo de sinais com taxa alta de estabilidade, o que propicia novas soluções e ganho de complexidade em suas ações, não significa que refazer uma ação seja repetir uma ocorrência ou um acontecimento, quando se entende imagem como ação. Segundo Damásio (2011), disposições são registros abstratos de potencialidades, ou seja, a base para a produção de palavras, sinais, linguagem e mesmo as regras que propiciam conectar as palavras estão sob a forma dispositiva. Ganham “vida” como imagens:

Todas as nossas memórias, herdadas da evolução e disponíveis já quando nascemos ou adquiridas depois pelo aprendizado – existem no cérebro sob a forma dispositiva, aguardando para tornar-se imagens explícitas ou ações. Nossa base de conhecimento é implícita, codificada e inconsciente. (DAMÁSIO, 2011, p.183)

No corpo são disposições que se arranjam como probabilidades e, quando se tornam visíveis, permitem a exposição dos seus aspectos singularizados e a descrição da irreversibilidade dos seus processos já que “um fato notável é que a biologia recorre permanentemente ao uso de estruturas dissipativas. Em muitos processos de regulamentação bioquímicos aparecem oscilações coerentes” (PRIGOGINE, 1996, p. 37).

Trajetória, nesse caso, é mera idealização ao se tratar de mapear o corpo e o mundo, pois, mesmo ao evocar sensações e descrições passadas, não há como se afastar do movimento produzido pelos estados do corpo ao se relacionar na presentidade. A memória está coimplicada com a percepção na construção do elo entre o que ocorreu e o que está ocorrendo, o cérebro opera mapeamento o corpo e o mundo através de imagens. Em se tratando de processo, tem uma natureza transitória.

Muito me espanta que esse rapaz esteja tão interessado na física do não equilíbrio. Os processos irreversíveis são transitórios. Por que, então, não aguardar e estudar o equilíbrio, como todo o mundo? Fiquei tão pasmo que não tive a presença de espírito de lhe responder: “mas nós também somos seres transitórios”. Não é natural que nos interessemos por nossa condição humana comum? (PRIGOGINE, 1996, p.62)

Imagens são conexões de diferentes experiências do corpo, interações da condição de sua operacionalidade: entre a produção de imagens internas e a as imagens do mundo. Estas últimas se comunicam em/como semânticas na esfera da cultura e negociam continuamente com outras imagens. No mundo, as imagens também são dispositivos de ações.

E é assim que podemos pensar na capacidade que o corpo tem para simular ações corporais de outros corpos numa imbricada conexão entre o seu movimento, representações cerebrais e evocações da memória, “colocando-nos em um estado corporal comparável” (DAMÁSIO, 2011, p. 136).

A capacidade de simular uma organização corporal, uma ação e até um comportamento resvala no comprometimento do tipo de instrução, e como a mesma é emitida nos processos de comunicação e aprendizado em dança, uma vez que a simulação permite destacar as diferenças e as semelhanças e selecionar informações para efetuar formulações como estratégia de sobrevivência.

Por fim, o sistema de simulação foi aplicado a terceiros e prevaleceu graças às igualmente óbvias vantagens sociais que um indivíduo pode ter quando conhece os estados corporais dos outros, já que tais estados são expressões de estados mentais. Em suma, considero o sistema da alça corpórea virtual em cada organismo o precursor do funcionamento dos neurônios-espelho. (DAMÁSIO, 2011, p.136)

A capacidade de simular desliza em mapeamentos corporais de outros corpos em simultaneidade com as representações mentais dos estados corporais. Assim, a simulação produz imagens que, quando passam pelo julgamento, suscitam aproximações ou afastamentos. O corpo pode se reconhecer ou se distinguir através de outro corpo.

E você faz parte de uma rede social complexa que altera sua biologia a cada interação e que seus atos, por sua vez, podem mudar. Assim, é interessante contemplar as fronteiras: como devemos definir o *you*? Onde você começa e onde termina? A única solução é pensar no cérebro como a concentração mais densa da *condição you*. É o pico da montanha, mas não toda a montanha. Quando falamos de “o cérebro” e comportamento, é um rótulo fácil para algo que inclui contribuições de um sistema sócio-biológico muito mais amplo. (EAGLEMANN, 2012, p. 234)

São reconhecimentos para que a comunicação se estabeleça, pois o cérebro representa os nossos estados corporais, os estados corporais análogos de outros corpos, assim como o que está em sua volta. Mas simular outro corpo não é sinônimo de copiar ações. Tal entendimento, embasado na noção de cópia, se aproxima da noção de empatia como imitação e há limites no próprio design da espécie humana, em sua execução, para esta proeza cerebral. A mera imitação, então, cede o lugar para a capacidade de “fazer traduções em 4 vias entre (1) movimento real, (2) representações somatossensitivas, (3) representações visuais, (4) memória” (DAMÁSIO, 2011, p. 138). Uma rede tradutora de imagens em processo.

Se o corpo opera por imagens, significa que se percebe desse jeito ao mesmo tempo em que percebe o mundo. As imagens do corpo produzem imagens de mundo que produzem imagens de corpos. O corpo, então, é imagem em fluxo no tempo e tão real quanto à materialidade que o torna um existente. As imagens do corpo são ações no corpo e ações no mundo, já que não há imagens sem os corpos que a produzem e fluem como índices das organizações que as produziram: as imagens se retroalimentam.

Trata-se [pois] de um entendimento que desabriga aquelas habituais concepções dualistas de mundo que, baseadas na distinção entre sujeito e objeto, pregam a neutralidade do observador externo em relação à natureza que descreve. (BRITTO, 2008, p. 64)

As imagens do corpo não podem estar separadas do mundo ao qual pertencem. E cada corpo e suas imagens desenharam suas especificidades através de contaminações mútuas. Como o fluxo é sempre ativo, o corpo explora sem cessar suas possibilidades combinatórias. Mas os corpos em suas especificidades constroem lógicas de entendimento de mundo bem particulares, ou seja, em sua generalidade, como espécie, há características gerais, mas em suas especificidades através de combinações genéticas e culturais traçam suas diferenças.

As imagens do mundo não surgem como mágicas, mas como “acordos” entre corpo e ambiente; seguem submetidas à evolução e entram no jogo da replicação e da disputa pelo controle dos corpos e dos contextos. Há imagens que se associam a outras compondo lógicas de organização que as definem como modos operacionais próprios, sinalizando posicionamentos e elos políticos particulares.

O uso do conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma determinada coleção de informação. Cada coleção implica em um determinado modo de agir no mundo- cada qual com sua consequência política. (SETENTA, 2008, p. 30)

Imagens interagem com outras imagens, traçando níveis de coerência para gerar lógicas organizacionais coletivas. Como os corpos não são universais, as imagens que o mesmo produz não lidam com uma equivalência antecipada no que tange a um conhecimento *a priori*, no sentido de posto ou dado, o que eliminaria as circunstâncias do processo e suas experiências, mas seleciona e registra seus estados com o objetivo de agenciar possíveis correspondências dando forma as suas ações no mundo, enunciando um desdobrar de acontecimentos.

Mas as imagens mapeadas pelo corpo e representadas no ambiente possuem diversas formalizações, não são da mesma natureza e, portanto, da mesma matéria e entram no jogo da permanência na tentativa de se tornarem códigos da cultura, textos culturais.

Se o movimento é a chave de ignição para a efetivação das relações, as imagens também são acontecimentos, pois noticiam e divulgam as informações que vão se constituindo como corpo. E, como acontecimentos, exibem a condição de circunstancialidade presente nos processos, impedindo a previsão absoluta diante da possibilidade. Como o corpo opera pelo movimento, cada mudança configura um estado, o que implica que está se configurando continuamente e que não há como igualar as mudanças de configurações entre corpos, pois o que propicia as conexões são os níveis de coerência entre as formalizações.

O corpo, então, se ajusta continuamente e evita a cristalização de hábitos pela pontualidade das relações. E mesmo os hábitos, exibem níveis de diferença em cada repetição. A diferença emerge pelo movimento que, por sua vez, motiva as relações. Vale lembrar que o acontecimento discretiza a possibilidade destacando uma existência, mas não se estanca na particularidade.

Imagens, assim, são percepções do corpo: são ações do corpo na destreza da transitoriedade das circunstâncias e da criatividade dos fenômenos longe do equilíbrio, condição da irreversibilidade. As imagens em sua condição de comunicação e sobrevivência do corpo transitam entre as fronteiras do dentro e do fora, as tornando maleáveis, pois em suas correlações enunciam em tempo real seus estados na visibilidade de seus aspectos.

É assim que podemos pensar em como a dança ganha materialidade no corpo e como as imagens efetuam acordos formalizados em movimento. Se o movimento é a chave para que a comunicação se dê, implica em dizer que a informação em seu aspecto local sinaliza os acordos estabelecidos nas relações como auto-organizações. As imagens internas e o seu entorno/ externas, constroem lógicas de conduta por interações. O movimento resulta e é resultante disso.

Vale a pena pensar nos processos de aprendizagem como lógicas particulares expondo proposições distintas. Se cada corpo opera na tradução de imagens e descreve a partir de suas formalizações, os modos como soluciona seus “acordos” são resultantes sempre diferentes e variadas. Cada movimento é uma lógica de organização, uma mudança de percepção, em um determinado espaço/tempo. E, portanto, um estado de configuração diferente do anterior.

As imagens da natureza de uma instrução acionam uma cadeia de conexões implicadas no modo próprio a cada corpo, isso significa que os modos como os corpos formalizam suas imagens, as representam e as expõem são descrições de conexões específicas: “Devo lutar, fugir, comer ou beijar?” (RAMACHANDRAN, 2004, pp. 156-157), ou seja, escrever sobre dança não é o mesmo que dançar: cada formalização exige arranjos diferenciados, acionando uma cascata de eventos dentro de uma lógica particular de percepção, que se diferencia nos modos do corpo agir. E quando se tornam imagens, são ações.

Assim, pensar é agir no domínio do pensar, andar é agir no domínio do andar, refletir é agir no domínio do refletir, falar é agir no domínio do falar, bater é agir no domínio do bater, e assim por diante, e explicar é agir no domínio do explicar científico. [...] Desta forma, pensar, andar, falar, ter uma experiência espiritual, e assim por diante, são todos fenômenos do mesmo tipo como operações da dinâmica interna do organismo (incluindo o sistema nervoso), mas são todos fenômenos de diferentes tipos no domínio relacional do organismo no qual surgem pelas distinções do observador. (MATURANA, 2001, p.129)

O corpo não ecoa separações tipo dentro e fora, seus aspectos são índices das imagens que o mesmo produz, numa correlação com as imagens do mundo, por que “a superfície do organismo é uma fronteira entre o organismo e o seu ambiente, cujos limites não são rígidos, nem muito bem demarcados” (SANTA-ELLA, 2004, p. 45). Imagens são ações do corpo, se propõem na irreversibilidade dos seus processos e na presentidade dos seus estados. E o corpo segue, assim, atualizando e compondo suas versões.

REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, A. *Imagens como Acontecimentos*: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em Dança*: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID EDITORIAL, 2008.
- DAMÁSIO, R. A. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- EAGLEMAN, D. *Incógnito*: as vidas secretas do cérebro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MATURANA, H. *Cognição e vida Cotidiana*. Org. e Trad. Cristina Magro, Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PINKER, Steven. *Tábula rasa*: a negação contemporânea da natureza humana. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PRIGOGINE, I. *O Fim das certezas*: tempo caos e as leis da natureza. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- _____. *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. Org. Dora Fried Schnitman. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SETENTA, Jussara. *O Fazer-Dizer do Corpo*: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

CORPO, MEMÓRIA E SENSORIALIDADE EM MATTHEW BARNEY

Adriana Camargo Pereira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

camargoap@yahoo.com.br

RESUMO: O estudo estabelece uma relação da obra de arte “De Lama Lâmina” (2004 – 2009), do artista performático Matthew Barney, com o corpo imposto ao esforço físico para desempenhar determinadas proposições. Essa relação é instituída por meio da memória e diálogo com algumas manifestações artísticas. Busca-se realizar um estudo teórico da obra de arte, que mescla técnicas e linguagens distintas, como escultura, instalação e vídeo, e foi elaborada a partir dos mais diversos materiais culturais e artísticos, num amplo espectro de regimes semióticos – do senso comum às singularidades. Dessa forma, pretende-se compreender quais as proposições empregadas pelo artista que ressignificam a arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea; Corpo; Memória; Performance.

ABSTRACT: The study establishes a relationship of the artwork “De Lama Blade” (2004-2009), the performance artist Matthew Barney, with the tax body to physical effort to perform certain propositions. This relationship is established through dialogue with some memory and artistic events. We seek to achieve a theoretical study of the work of art that mixes different techniques and languages such as sculpture, installation and video, and was drawn from the most diverse art and cultural materials in a wide range of semiotic systems – the common sense to singularities. Thus, the aim is to understand what the propositions employed by the artist reframe contemporary art.

KEYWORDS: Contemporary Art; Body; Memory; Performance.

Artista multimídia caracterizado por suas performances artísticas e por mesclar várias matérias de expressão, Matthew Barney trabalha com escultura, fotografia, “teatro”, desenho e filme normalmente empregando uma dimensão narrativa nos trabalhos, todavia não desempenhados de forma linear. Barney é um artista americano que reside e trabalha hoje em Nova York. Ele costuma roteirizar, dirigir e atuar em alguns de seus filmes, ao mesmo tempo. Jorge Coli reitera esse caráter múltiplo e diferenciado do artista e a dificuldade de nomear e qualificar a sua obra devido à “dificuldade de definir a modalidade da obra”, uma vez que os filmes documentam performances, têm elementos cênicos que são esculturas – com autonomia para exposição em museus e galerias – além de terem direção,

roteiro e edição assinados pelo artista. “Não dá para encarar separadamente o cinema e as artes visuais. Neste caso, é uma absoluta fusão das coisas”.¹

As obras de Barney, seja escultura, desenho, vídeo e/ou instalação, apresentam como temática central a questão do *corpo* atrelada, concomitantemente, a assuntos como religião, mitologia, sexo, realidade/ficção, metamorfoses humanas e o hibridismo tanto do corpo como da obra. Nas suas obras não existe, necessariamente, passado, presente ou futuro; o artista cria um tempo e espaço que são particulares e fantásticos, que parecem ser arquitetados pelo artista, com personagens que também resistem a essa transitoriedade do tempo. José Augusto Ribeiro elucida essa heterogeneidade do artista:

A origem temática, temporal e geográfica das imagens que conformam os trabalhos de Matthew Barney é tão diversa – ou nenhuma – que, para localizá-la, vale evocar a história, a mitologia, a biologia, a ficção científica, o maneirismo, o romantismo alemão, o cinema experimental dos anos 1970 e 1980... Enfim, disciplinas, escolas artísticas, além de personagens ficcionais ou da vida real, em quantidade a tornar inglória qualquer tentativa de esgotamento.²

O artista, desde a produção dos primeiros trabalhos, desenvolvidos ainda na faculdade de artes, prescreve uma investigação e proposição artística que discutem conceitos como os limites e o controle do corpo na realização daquilo que é considerado fisicamente quase impossível ao humano, pois já é sabido que o excesso de exercício leva à falência do músculo. Para o artista, o corpo se constitui tanto como órgão de reprodução quanto como instrumento esculturável. E esse esculturável se reflete em rituais performáticos e sensoriais: seja o seu próprio corpo, o dos assistentes e/ou personagens de seus filmes ou ações, todos são reféns de experiências, cirurgias plásticas, implantes de próteses e diversos tipos de mutação relacionados a semideuses (metade humanos / metade animais ou vegetais), humanos ou seres construídos para povoar e representar o seu universo pessoal. Olga Gambari, crítica de arte, reflete esse universo:

Para Barney o corpo humano é a escultura perfeita, a matéria viva moldada pelo divino. E, em seguida, tentar fazê-lo viver e se sentir em todas as dimensões paralelas à realidade, que só o cinema pode abrir a porta na sua ilusão.³

1. Jorge Coli in: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl> Acessado em 11/07/2012.

2. José Augusto Ribeiro in: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl> Acessado em 11/07/2012.

3. GAMBARI, Olga. *Matthew Barney: mitologie contemporanee*. Itália: Fondazione Merz, 2009. p. 15. (tradução nossa).

Barney, todavia, não está somente interessado no (sobre-)esforço ao fazer a performance, mas, também, no controle desse esforço, pois este reflete, na prática, o resultado final do desenho seguido da criatividade usada no intento com as dificuldades impostas que são refletidas no desempenho dessa tarefa física que, também, interferirá nos resultados do desenho. Ou seja: tudo depende do controle, da disciplina ao executar a ação e, claro, do (sobre-)esforço físico para obter um bom resultado final. Para Barney, a autoimposição e o obstáculo, na execução de qualquer exercício, podem auxiliar no potencial criativo. Para o artista, essa interação se dá:

Explorando a relação entre criatividade e controle, desejo e repressão, este ciclo representa, segundo o autor, uma tentativa de transcendência, que só pode ser obtida através de austera disciplina. A tese de Barney é que os obstáculos e limitações autoimpostas podem ser usados para melhorar a produção do artista, da mesma forma que são utilizados por atletas para fortificar os músculos.⁴

Segundo Massimiliano Gioni,⁵ o cinema de Matthew Barney é desatrelado da qualidade bidimensional característico próprio da imagem fotográfica e videográfica, e incorpora elementos como volume, contrastes e dimensões. Isso decorre do seu estudo aprofundado acerca dos materiais utilizados em suas performances, como vaselina (líquida e aquosa), o tipo de figurino com a pesquisa sobre tecidos e acessórios inteligentes, próprios para impactos e adequados às ações desempenhadas pelo artista, entre outros fatores.

Seu trabalho decorre a partir de diálogos, memória e apropriações, principalmente no que se refere à questão do corpo, com alguns artistas que foram caracterizados pelas suas performances nos anos 60. Entre eles podemos citar Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden, e Joseph Beuys:

Este é Matthew Barney: cinema transformado em tridimensionalidade pelo volume plástico. E, juntos, para racionalizar a determinação na escultura cinética holograma. Para codificar o alfabeto imaginativo o artista começou com seu próprio corpo como atleta nos anos setenta, com a obsessão com a linguagem corporal de Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden, mas igualmente na figura do próprio Beuys. O desempenho é o momento em que o corpo é dado, ele atua como uma escultura viva, queimando a energia vital em material artístico único.⁶

4. DRAWING RESTRAINT. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/matthewbarney2012/obras/drawing-restraint>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

5. GIONI, Massimiliano. *Matthew Barney: supercontemporary*. Itália: Electra, 2007.

6. GIONI, op. cit., p. 10.

Para Francesco Bertocco,⁷ Matthew Barney é um dos poucos artistas contemporâneos onde teoria e prática caminham juntas. Acreditamos que isso deriva de um exercício eminentemente teórico e dissertativo, empregado por Barney, que é a assinatura de suas obras, principalmente nas narrativas construídas em série, mas, sobretudo, pelo trabalho de pesquisa feito pelo artista e pela sua equipe.

Por exemplo, na série “Drawing Restraint” (1987 a 2007), Barney passou décadas avaliando tipos de materiais esportivos, suas tecnologias e atualizações para utilizar em suas performances a cada novo filme, além do estudo de outras obras de artistas consagrados como, por exemplo, em “Drawing Restraint” – 17, em que o artista se inspirou na pintura do século XVI, “Death and the Maiden” (A Morte e a Donzela), de Hans Baldung Grien, para fazer a sua instalação, elaborada por meio de duas narrativas paralelas no museu Schaulager, em Basileia, na Suíça, em 2010:

Uma das narrativas envolve um artista (Matthew Barney) e uma equipe de técnicos que procedem à instalação de uma escultura no Schaulager. Quando terminam o trabalho para esse dia, a escultura é coberta com um plástico. A segunda narrativa acompanha uma jovem (representada pela alpinista profissional Emily Harrington) na sua viagem de comboio, desde o meio rural de Goetheanuim, em Dornach, para o Schaulager, em Basileia. Uma vez no interior do museu, a mulher começa inexplicavelmente a subir a enorme parede do átrio usando pegas que já lá estão colocadas. Quando se agarra a uma das pegas esta solta-se, fazendo-a cair lentamente de costas no átrio. Ela cai diretamente em cima da escultura e por esta adentro, esticando e rasgando o plástico fino, à medida que o seu corpo desaparece de vista.⁸

Isso reflete mais uma vez a sua relação de diálogo, memória e citação do passado. Traço que percebemos como recorrente em Barney e na sua trajetória artística contemporânea.

Retornando à temática do corpo, Santoro ressalta a questão do corpo metamorfoseado engendrado e enfatizado pelo artista em todos os cinco filmes da série Cremaster. Corpo este inserido em uma “mitologia para o novo milênio”, segundo, respectivamente, Santoro e Massimiliano Gioni,⁹ Barney trabalha com a adulteração da relação tempo e espaço, e ainda utiliza-se da técnica cinematográfica, da narrativa enviesada.

7. BERTOCCO, Francesco. Matthew Barney: Contemporary Mythologies. *Digimag*, Feb. 2009. Disponível em: <<http://www.digicult.it/digimag/issue-041/matthew-barney-contemporary-mythologies/>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

8. In: <http://www.leffest.com/pt/filme/matthew-barney/drawing-restraint-17> Acessado em 6/07/2012.

9. GIONI, Massimiliano. *Matthew Barney: supercontemporary*. Itália: Electra, 2007.

Outra característica dos seus filmes é que não apresentam ordem definida (prólogo, desenvolvimento e conclusão) e também não terminam, necessariamente. Essas características de Cremaster já sinalizam algumas questões acerca do corpo, que são preponderantes no trabalho do artista e que analisaremos mais adiante. Santoro reafirma a construção de universos fantásticos, mundos paralelos e o tipo de narrativa proposta por Barney:

Em seu âmago, o “Ciclo Cremaster” objetiva a construção de uma mitologia para o novo milênio, baseada na figura retórica do oximoro, ou seja, na construção de idéias opostas que se fundem em uma unidade impossível, sem caminhar para a síntese. Assim, Barney elabora uma literatura fantástica, fundada na (des) construção de organismos-personagens-heróis polimórficos que habitam uma terra de ninguém – seus cenários ou sua cosmologia – em uma narrativa antirracional, ou seja, que não se fecha.¹⁰

Recorrendo novamente à afirmação de Francesco Bertocco, no que se refere à forte relação entre teoria e prática contidas no pensamento de Barney e que são refletidas em suas obras, entendemos que isso decorre, também, devido à afinidade e à apropriação artística do artista com o grupo mencionado anteriormente; estes servem como referencial teórico de base para as suas práticas.

Os dois movimentos originados na década de 1960 (videoart e body art), distinguem o curso dos artistas mencionados acima, que fazem sucessivas inscrições no trabalho de Matthew Barney, via memória e sensorialidade. Joseph Beuys, Bruce Nauman, Chris Burden e Vito Acconci marcaram esses dois momentos da arte e dialogam diretamente com a questão do corpo – fator preponderante nesta pesquisa, no que tangencia a obra de Barney.

“De Lama Lâmina” (2004-2009) pode ser considerada o último desdobramento de um projeto de Barney que teve origem numa performance realizada em parceria com o músico Arto Lindsay, em Salvador – Bahia, no ano 2004. A obra é composta de dois momentos: *o vídeo* e *a instalação*.

O vídeo foi realizado pelo artista durante o carnaval em Salvador, no percurso Barra-Ondina (Bloco De Lama Lâmina), e suas referências abordam a carnavalescação e o corpo do “greenman” – figura humana com características híbridas de um vegetal – que movimenta as estruturas de um enorme trator a partir da própria masturbação. A performance foi efetuada ao vivo no carnaval de Salvador (2004) e fazia parte de um carro alegórico.

10. SANTORO, op. cit.

O vídeo, hoje, se encontra no espaço conhecido como Marcenaria do Inhotim,¹¹ sendo apresentado duas vezes por dia, com 45 minutos de duração, e está em local distante ao da instalação.

A instalação é a primeira obra permanente desenvolvida por Matthew Barney para uma instituição museológica. Com a instalação permanente no Inhotim, o artista escolheu situar a obra em meio a uma floresta de eucaliptos, considerando a experiência de deslocamento como parte integrante do projeto.

A experiência para o espectador é densa, pois ele percorre um caminho sinuoso para chegar até o local da instalação e, quando se depara com esta, entrevê um cenário que parece ainda inacabado, provocando uma sensação de “insatisfação” devido ao caminho percorrido, a espera para chegar até a obra e, posteriormente, deparando-se com algo inusitado: são dois domos geodésicos de aço e vidro, acoplados um ao outro, em meio a morros de minério de ferro e árvores derrubadas. Do lado de fora se percebe uma “devastação” e um cenário distinto aos demais espaços do museu se instaura. Os domos geodésicos de aço e vidro oferecem um contraste futurista à paisagem antepassada de morros de minério de ferro e árvores abatidas. Do lado de dentro, o espaço é quase todo preenchido pelo trator que ergue uma escultura que representa uma árvore em seus braços mecânicos.

Usado na performance e nas filmagens, o trator, aqui desprovido de todas as suas funções, é transformado em escultura. Vale salientar que na performance do carnaval baiano a árvore também fazia parte do cenário. O princípio organizador dessa obra foi gerado por meio da tensão originada na aproximação de polos opostos – natureza e máquina – evocando assim o dualismo entre destruição e criação, progresso e conservação, fecundidade e morte. Temas esses recorrentes nas obras do artista.

Fazendo alusão ao candomblé baiano como fonte de referência, Matthew Barney reverbera nesse projeto uma complexa narrativa sobre o conflito entre

11. “Inhotim é um complexo museológico com sede em um campus de 97 ha, pontuado por uma série de pavilhões que abrigam obras de arte e por esculturas ao ar livre. O Inhotim no cenário das instituições culturais brasileiras tem, desde o início, a missão de criar um acervo artístico e de definir estratégias museológicas que possibilitem o acesso da comunidade aos bens culturais. Nesse sentido, trata-se de aproximar o público de um relevante conjunto de obras, produzidas por artistas de diferentes partes do mundo, refletindo de forma atual sobre as questões da contemporaneidade. Hoje, Inhotim é a única instituição brasileira que exhibe continuamente um acervo de excelência internacional de arte contemporânea. Graças a uma série de contextos específicos, Inhotim oferece um novo modelo distante daquele dos museus urbanos. A experiência do Inhotim está em grande parte associada ao desenvolvimento de uma relação espacial entre arte e paisagem, que possibilita aos artistas criarem e exibirem suas obras em condições únicas. O espectador é convidado a percorrer jardins, paisagens de florestas e ambientes rurais, perdendo-se entre lagos, trilhas, montanhas e vales, estabelecendo uma vivência ativa do espaço”. Cf. INHOTIM – INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO. Arte contemporânea. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/index.php/p/v/172>>. Acesso em: 28 maio 2012.

Ogum, orixá do ferro, da guerra e da tecnologia, e Ossanha, orixá das florestas, das plantas e das forças da natureza.

O vídeo apresenta uma discussão com influências do candomblé, pois de um lado temos um trator ainda sujo de lama que alude à força e ferro como o orixá Ogum; do outro, uma árvore branca presa ao braço mecânico do trator, representando Ossanha, orixá das florestas, plantas e natureza. Essa narrativa idealizada por Barney, em forma de uma grande estrutura, foi posicionada entre os eucaliptos do espaço do museu para criar uma ambiência, completando a experiência sensorial do espectador.

Como já evidenciamos, narrativas mitológicas se fazem constantes na obra de Barney, que encontrou no sincretismo afro-brasileiro um campo oportuno para explorar seu interesse pela natureza dialética das coisas. Criada especialmente para o contexto de Inhotim, a localização da instalação é parte importante de sua concepção. A escolha pela mata afastada do museu permite uma discussão acerca da ecologia e reflete a preocupação ambiental e sustentável do artista, mas também coloca em evidência elementos naturais que aludem aos orixás – o minério de ferro do solo e as árvores de eucalipto da mata. A coexistência entre um plano exterior e um interior é elemento fundamental da obra.

A obra de Matthew Barney apresenta uma instalação seguida de dois momentos que se interpolam: um vídeo e uma escultura em total proposição com o espaço paisagístico. Nesse trabalho, o corpo tangencia um longo debate permitindo vários desdobramentos, pois temos o corpo de passagem (corpo físico, que cede o seu “aparelho” para receber uma entidade – candomblé); o corpo em fluxo de construção e destruição, fecundidade e morte; o movimento de deslocamento do corpo; e a sensação defronte o cenário de “devastação” ocasionado pelo artista.

Como já explicitado anteriormente na apresentação desse estudo, o trabalho de Matthew Barney promove uma narrativa sobre o conflito entre Ogum e Ossanha, orixás cultuados no candomblé. Os orixás são forças imateriais que só se tornam perceptíveis aos olhares humanos se houver uma materialização corporal humana de um desses orixás, ou seja: um corpo humano cede “passagem”, “espaço” em seu próprio corpo, para que essa força, energia não humana possa se manifestar:

Ao receber o orixá, o *elégún* faz uma espécie de doação do seu corpo. Ser possuído implica ofertar o corpo para a entidade divina. Melhor dizendo, trata-se de encarnar uma entidade, tornar-se veículo de suas forças.¹² [ser humano – grifo meu]

A prática da possessão é cultuada em diversas religiões e se faz o momento onde o corpo humano se prepara para receber a presença do divino. Ele se torna

12. SANT'ANNA, Denise Bertuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 103.

o canal de comunicação entre os humanos com forças não humanas. “Podemos dizer que o corpo humano é um microcosmo que reproduz as dimensões do tempo e do espaço, dotado de poder para atuar no mundo e transformar as coisas”.¹³

Nessa construção narrativa, Barney promove um conflito entre dois orixás distintos: um do ferro, da guerra e da tecnologia, e o outro das plantas, das florestas e das forças da natureza. Nesse momento da obra temos a presença do corpo enquanto “aparelho”: seja como veículo de passagem para a manifestação dos orixás, seja como construção constituída de dois domos geodésicos de aço e vidro, acoplados, numa arquitetura moderna; tecnologia em meio a morros de minério de ferro, sugerindo a “representação” do orixá Ogum e, em seu entorno, uma floresta de eucaliptos, com parte devastada, que “representa” o orixá Ossanha.

E, ainda, no interior dos domos a escultura de um trator, retirado de seu lugar de utilidade, da sua funcionalidade (numa alusão – memória – e apropriação com Duchamp da obra intitulada “Fonte” em que um mictório é retirado do seu local e funcionalidade, sendo alocado, enquanto obra de arte, em um museu), que ergue uma árvore de resina. Essa escultura é também utilizada no vídeo reiterando o conflito entre os orixás.

Proposital e intencionalmente o artista faz o espectador percorrer um longo percurso, que requer grande disposição e esforço físico para chegar até a obra. E, como se não bastasse a fadiga ao chegar ao local, o espectador encontra um lugar devastado, aparentemente em obras, causando uma sensação de descontentamento e, ao mesmo tempo, tristeza com o cenário varrido de árvores abatidas.

No interior da obra, a enorme escultura também inquieta, pois muitos dos espectadores ficam sem entender a proposição, seguida do vídeo. A obra se faz um constante de sensações desconcertantes; um misto de receio, descontentamento, apreensão e indagações. O espectador parece, também, estar “possuído”, tomado por vários sentimentos:

Provavelmente, muito do que se passa é o devir, que, como disse Nietzsche, é informulável. Na longa repetição de gestos e sons constituintes da posse em cada culto, há a intervenção do diferente: este não é apenas uma sensação nova, ou um conjunto de sensações inusitadas. É também uma maneira desconhecida de sentir.¹⁴

Em decorrência dessa amplitude do seu trabalho, tentamos entender o estudo do corpo em Barney enquanto um corpo imaginado, pois acreditamos que, em suas práticas, a idealização e a qualificação de um corpo vislumbrado o acompanham e conferem a sua obra. Barney demonstra, desde “Drawing Restraint” (Limitação ao Desenho), que, ao infligir no corpo condições adversas para a cria-

13. Ibidem, 104.

14. Ibidem, 105.

ção do desenho ou da obra, institui-se e desencadeia um processo criativo no artista que o move para um discurso de resistência sobre o discurso já atrofiado impelido ao artista pelo seu conformismo na prática do fazer artístico e isso altera significativamente pensar e fazer a arte no contemporâneo.

Assim, percebemos que também faz parte da especificidade de Barney o seu “processo criativo” como fator preponderante ao seu produto final, no que tange o corpo. A prática criativa não se estabelece em uma área específica de conhecimento, mas transita entre vários campos do saber, como percebemos nessa interdisciplinaridade em Barney. Criar um filme, um vídeo, por exemplo, implica em, a partir de um conceito criativo, traduzir esse conceito para as especificidades que competem essa ação audiovisual. O que significa um processo criativo pautado pelo encontro de várias áreas que competem à arte. Compreendemos esse processo criativo na elaboração das grandes séries de Barney discutidas aqui e na obra “De lama lâmina”.

Com base nos filmes e nas performances de Barney, apreendemos um corpo em seu trabalho, reiterando, aqui, o corpo imaginado que rompe, sucessivamente, com o padrão dominante de representação de corpo, feminino e/ou masculino, calcado e reiterado, no contexto contemporâneo, pela mídia e via discursos de estética e saúde. Barney (trans)(des)figura o corpo em sucessivas inscrições cirúrgicas, estéticas, mitológicas... Na obra de Barney, entrevemos o corpo em reconstrução e escultura constantes, que é infinita, assim como acontece no trabalho da artista performática Orlan:

A artista Orlan insiste nesta possibilidade quase demiúrgica em suas cirurgias: reconstruir o próprio corpo transformando-o em território de espetaculares explorações e inusitadas metamorfoses; testá-lo, colocá-lo à prova, expô-lo de diversas maneiras diante das câmeras e dos próprios olhos.¹⁵

Os personagens do “fabuloso” mundo de Barney fazem uma rigorosa crítica aos corpos belos e esculturais que regem o mundo hodierno, pois sabemos o quanto o corpo se encontra confinado por discursos hegemônicos, distribuídos em geral pelos meios de comunicação de massa, que oferecem aos sujeitos um leque de recursos simbólicos, dentre os quais um “modelo” corporal, que interfere de forma processual na constituição identitária desses sujeitos.¹⁶

Barney, a partir do seu mundo fantástico, nos apresenta personagens como fadas com penteados em forma de bolas gigantes na cor laranja, com seus corpos musculosos e masculinizados; mulher metade humana / metade leopardo, homem metade humano / metade bode; cirurgias para a troca de sexo, dentre

15. Ibid., p. 65.

16. Os meios de comunicação de massa constroem um discurso sobre o corpo, que deve ser jovem, ideal, belo, saudável, e produzem uma espécie de “padrão dominante de representação corporal”, que passa a ser almejado e seguido.

outras metamorfoses e androginias que irrompem o corpo padronizado e heteronormatizado cultural, social e economicamente, nos fornecendo elementos para, na sua obra, repensar o estatuto do corpo enquanto discurso de resistência sobre o discurso atrofiado refletido e editado pela mídia, almejado e seguido por grande parte dos sujeitos.

Entendemos que a obra de Barney pretende “invalidar” qualquer analogia com esse corpo presente (padrão dominante) e estabelecer outro novo discurso ao corpo e a arte contemporânea. Um corpo imaginado, idealizado, criado aos moldes de uma nova inscrição corporal. Inscrição esta que só se faz possível por meio do exercício incessante, do (sobre-)esforço imposto e da disciplina para executar a ação.

REFERÊNCIAS

BERTOCCO, Francesco. *Matthew Barney: Contemporary Mythologies*. *Digimag*, Feb. 2009. Disponível em: <<http://www.digicult.it/digimag/issue-041/matthew-barney-contemporary-mythologies/>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

COLI, Jorge. In: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>> Acessado em 11/07/2012.

DRAWING RESTRAINT. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/matthewbarney2012/obras/drawing-restraint>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

GAMBARI, Olga. *Matthew Barney: mitologie contemporanee*. Itália: Fondazione Merz, 2009, p. 15.

GIONI, Massimiliano. *Matthew Barney: supercontemporary*. Itália: Electra, 2007. In: <<http://www.leffest.com/pt/filme/matthew-barney/drawing-restraint-17>> Acessado em 6/07/2012.

RIBEIRO, J. A. in: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>> Acessado em 11/07/2012.

SANT’ANNA, Denise Bertuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.P103.

EU CORPO, NÓS CORPO: CONCEPÇÕES DA MEMÓRIA CULTURAL

*Adriana Ribeiro de Barros*¹

Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO)

barrosdidi@yahoo.com.br

*Daniela Santos*²

Faculdade Angel Vianna (FAV/RJ)

dani.boca@ig.com.br

RESUMO: Este trabalho realizado no universo da disciplina de Danças, curso de Educação Física da Universidade Salgado de Oliveira, teve como objetivo analisar as concepções dos acadêmicos acerca da memória cultural de seus corpos e a partir destas encontrar aproximações entre os saberes culturais presentes e atitudes resultantes desses saberes. Se propõe discutir a relação entre poder e vida, desde o gene, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, imaginação e criatividade, violada dentro de uma concepção de corpo colonizado e expropriado pelos poderes. Trata-se de uma pesquisa qualitativa na qual a observação participante e a entrevista narrativa foram os instrumentos de coleta de dados. As concepções da memória cultural dos corpos vêm percebidas através da expressão de si mesmos, revelando corpos aprisionados, bem como capazes de possibilidades e mudanças para saber ver, conversar e amar. Respeito e responsabilidade foram algumas das atitudes encontradas. Essas concepções permitem a formação de olhares mais humano em relação ao corpo de si e do outro, pois parte do princípio que, se interfiro nele e ele sou eu, tudo que dele extraio, o faço de mim mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Concepções; Memória; Corpo; Afetividade; Poder.

ABSTRACT: This work in the universe of discipline Dances Physical Education course at the University Salgado de Oliveira was to analyze the conceptions of academics about the cultural memory of their bodies and from these find similarities between the present cultural knowledge and attitudes resulting from such knowledge. Intends to discuss the relationship between power and life from the genes, the body, the affection, the psyche, to the intelligence, imagination and creativity, violated

1. Mestre em Educação (UFPE). Professora da Universidade Salgado de Oliveira/UNIVERSO e da Associação Caruaruense de Ensino Superior/ASCES. Professora convidada da pós-graduação práticas e pensamentos do corpo pela Faculdade Angel Vianna em parceria com a Compassos Cia de dança/Recife.

2. Pós-graduanda em Dança como Prática Terapêutica. Professora de dança formada pela Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro. Coordenadora da pós-graduação práticas e pensamentos do corpo pela Faculdade Angel Vianna em parceria com a compassos Cia de dança/Recife. Professora desenvolvendo trabalhos na área de linguagens de consciência corporal.

within a conception of the body colonized and dispossessed by the powers. This is a qualitative research in which the participant observation and narrative interviews were the instruments of data collection. The concepts of cultural memory of the bodies have perceived through the expression of themselves, revealing bodies trapped as well, capable of change and possibilities to learn to see, talk and love. Respect and responsibility are some of the attitudes found. These concepts allow the formation looks more human body in relation to self and other, it assumes that if they interfere in it and it's me, all I extract it, I do it myself.

KEYWORDS: Conceptions; Memory; Body; Affectivity; Power.

1. INTRODUÇÃO

Para a dança, o CORPO é o instrumento de comunicação. Esta ideia, que é defendida por autores como Marques (2011), Bogéa (2010), Nanni (2003), Coletivo de Autores (1992), Deleuze (1976), Nietzsche (2009), Gil (2004), tem se configurado como mais uma possibilidade para qualificar professores, se constituindo uma das vias de educação: o corpo criador, crítico, potente, participante, composto para intervir na sociedade em constante formação.

Como despertar nesse corpo violado, invadido e colonizado um “corpo eu afetado”, para se conectar com um corpo vivo, criativo, penetrante, a partir do conceito da Biopolítica e do Biopoder defendidos por Foucault e Peter Pál Pelbart, em que os poderes externos impostos sobre “um corpo” (as ciências, o capital, o Estado, a Mídia) estariam atuando constantemente sobre poderes intrínsecos ao “corpo do eu”? Trazemos para discussão esse “eu corpo” que se torna “nós corpo” numa esfera de dominação não mais imposta por modelos externos, mas por um poder ondulante, molecular, em rede. O poder se tornou pós-moderno.

Se para o Biopoder (Foucault, 2001) imaginávamos espaços reservados para a apropriação desse corpo e tínhamos a ilusão de preservar em algumas esferas a autonomia sobre esses poderes, para a Biopolítica esses espaços foram rompidos, o poder agora não surge de fora, de cima, mas por dentro. Pilotando nossa vitalidade social, o poder sobre a vida, o próprio desejo de existir já está capturado. O poder enclausurado dentro de um corpo chegando tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida.

A dança assim seria uma possibilidade de contato com esse eu corpo, despertando a vida como potência, tirando o corpo de um estado de apatia coletiva, anestesia sensorial, trazendo-o à vida real, para o cerne da questão.

Nesse contexto, concordamos com o Coletivo de Autores (1992) que propõe uma abordagem de totalidade da dança, na compreensão por parte dos acadêmicos sobre o seu universo simbólico que se inicia a partir da interpretação espontânea, passando pelos temas formais, em que o corpo pode ser o construtor de conhecimento.

Para Foucault (2001) o corpo foi reduzido ao regime de soberania, onde, através da morte, deixava-se viver. Meros sobreviventes. Cabendo ao soberano a “espetacularidade” sobre a morte e deixar vivos os demais. No contexto da biopolítica não cabe mais o fazer morrer, mas deixar viver e suprimir a própria vida. O poder investe na vida não mais na morte.

Para Agamben (2001), o poder contemporâneo não se incumbe nem de fazer viver, nem de fazer morrer, mas cria sobreviventes, produz sobrevida biológica, reduz o homem a uma dimensão residual, não humana, mínima, criando uma “vida nua”. Agora cada pessoa se submete voluntariamente aos seus próprios conceitos de eu corpo ideal, adequando o corpo às normas da cultura de espetáculo, conforme modelos estéticos. O que provoca uma perfeição física, compulsória, inerte. Compulsão do eu para causar o desejo do outro por si, fabricados pela imagem corporal, mesmo que o bem estar do sujeito seja abandonado. Estamos reduzindo o corpo ao mero corpo, do excitável ao manipulável.

Pensar em dança e corpo no contexto da formação de professores é pensar no potencial humano como condição de desenvolvimento, trazendo para reflexão esse eu corpo, nós corpo que está buscando incorporar a vida humana como possibilidade de contato e trabalho sobre si.

Neste sentido, a possibilidade de articulação com outras questões de estudo nos fortalece na dimensão complexa de Morin (1997), que propõe associar aquilo que era considerado antagônico, sem ignorar o antagonismo, ou seja, considerando as dimensões de mente e corpo, espírito e matéria, trevas e luz, masculino e feminino, interior e exterior que devem ser religados, amalgamados para constituir unidade, e isso acontece em virtude de árduo e incessante trabalho e, necessariamente, por meio da condição corporal. Isso nos indica que é “necessário ligarmos as noções de desordem, ordem e organização, até então separadas pela lógica da ciência clássica”, pois, “é desintegrando-se que o cosmo se organiza”. (MORIN, 1997, p. 48)

A motivação para a pesquisa é fundamentada na importância de um trabalho experimental dirigido para a estimulação do corpo, levando em consideração que qualquer pessoa é um corpo que pode ser aprimorado e sensibilizado para o uso na vida, numa tentativa de retirar os registros cultuados de baixa intensidade, submetidos à mera hipnose corporal e anestesia sensorial.

Na expressão “vida besta” dada por Gilles Châtelet, o corpo é levado a uma sobrevida, tendo a sua capacidade reduzida, proporcionando para esse eu corpo, o corpo que nele habita. O que poderia tirar esse corpo desse estado de adormecimento e apatia? Talvez levantar propostas de afetar esse corpo em contato com ele mesmo e com o outro no campo sensório-motor, dar passagem às forças que nos habitam e que, por vezes, permanecem adormecidas, sem espaço para escuta.

Para José Gil (2004, p. 63), na dança contemporânea,

O corpo se assume como um feixe de forças, atravessado pelos fluxos exuberantes de vida. É aí que esse corpo, que já é um corpo sem órgãos, constitui ao seu redor um domínio intensivo, uma nuvem virtual, uma espécie

de esfera afetiva, com densidade, textura viscosidade própria, como se o corpo exalasse e liberasse inconscientes que circulam a flor da pele, projetando em torno de si, uma espécie de sombra branca.

Esta forma de ver se constitui em um momento especial de trocas de experiências, que estabelecem interlocuções, que tomam por base reflexões construídas de situações indissociáveis teórico-práticas no caminho de novas ideias e novas reflexões, frente ao conhecimento corpo e dança na formação do professor. Estas direções expressas em objetivos compreendem a educação como mediadora de um conjuntura social determinada, que relaciona e reflete seu tempo e contextos.

Kunz (2004, p. 147) argumenta que é preciso “observar a realidade a partir de diferentes perspectivas na prática pedagógica”. Uma medida eficaz, conclui o autor, será “a mudança na relação entre professor e alunos”. Lembrando Freire (1981), essa relação seria mais dialógica, objetivando um “processo comum”, no qual os envolvidos refletem sobre seus mundos e suas culturas. E em Moraes (2003) e Maturana (2001) observamos que o ambiente de aprendizagem é um espaço de ação/reflexão e de convivência que possibilitam o fazer e o conviver.

No presente trabalho elegemos como objetivo geral analisar as concepções dos acadêmicos de Educação Física acerca da memória cultural de seus corpos em relação aos saberes culturais presentes e as atitudes resultantes desses saberes. Três objetivos específicos dialogam, a saber: a) identificar os elementos que compreendem a memória cultural dos corpos dos acadêmicos de Educação Física; b) identificar em que dimensão as experiências com dança contribuem para potencializar os seus saberes culturais e as atitudes resultantes desses saberes; e, c) compreender os caminhos procurados/buscados pelos acadêmicos para melhorar as atitudes resultantes de saberes.

2. METODOLOGIA

Participaram desta pesquisa cinco acadêmicos da disciplina de dança do curso de Educação Física da Universidade Salgado de Oliveira – UNIVERSO, uma universidade particular localizada em Recife. Cada colaborador em sua narrativa descreve espontaneamente as suas concepções e atividades empreendidas e vivenciadas para potencializar sua relação com a dança e seu corpo. Para análise dos dados, esses acadêmicos foram nomeados *Saber Ver*, *Saber Esperar*, *Saber Conversar*, *Saber Amar* e *Saber Abraçar*.³

3. Os cinco saberes nomeados para os atores da pesquisa é baseado na obra de Edgar Morin o pensamento complexo. Nele não predomina o raciocínio fragmentador (o modelo mental binário do “ou/ou”: ou amigo ou inimigo; ou bem ou mal; ou certo ou errado; ou ocidente ou oriente). Tampouco prevalece o utopismo da primazia do todo – o sistemismo reducionista. Uma visão de mundo abrangente deve nascer da complementaridade, do entrelaçamento – do abraço, enfim – entre esses dois modelos mentais. Esses cinco saberes aparecem nas narrativas dos nossos atores amáveis considerando a questão de pesquisa.

A professora *Saber* atua como estagiária em uma escola e possui Licenciatura em Educação Física e, na ocasião da pesquisa, era monitora da disciplina. A acadêmica *Saber Esperar* está no 3º período de licenciatura em Educação Física, atuando em projetos sociais como coordenadora, e tem em sua proposta pedagógica a vivência com o conhecimento dança. O estagiário *Saber Conversar* atua em estágio de Educação Física na rede municipal de ensino, e sua experiência com dança vem do currículo da disciplina de Educação Física Escolar. A acadêmica *Saber Amar* está no 5º período do curso e ainda não atua como estagiária na área, a sua experiência é com dança artística. O acadêmico *Saber Abraçar* encontra-se no 7º período de Educação Física, estagia em uma escola e para ele as experiências com dança são, quase sempre, nas perspectivas do lazer.

Optamos por utilizar a entrevista narrativa⁴ com os acadêmicos. Estas foram gravadas por meio magnético e transcritas a partir dos conceitos-chave críticos-dialéticos da etnometodologia⁵ (COULON, 1995). Foi feita também a gravação em filmagem durante a realização das entrevistas.

A entrevista como procedimento mais usual do trabalho de campo em pesquisas qualitativas, nos proporcionou a obtenção de dados substanciais contidos nas falas dos atores sociais. Partimos do pressuposto que a entrevista não é uma conversa desprentensiva e neutra, mas sim “meio de coleta dos fatos relatados pelos atores, enquanto sujeitos-objeto da pesquisa” (MINAYO, 1994, p.57). Neste sentido, são informações que emergem da realidade social expressa nas falas dos entrevistados, de seu cotidiano, as quais são reveladoras das condições objetivas, códigos, símbolos e enfoques representativos de suas narrativas.

Verbalizando as perguntas a partir da sua própria linguagem, compreendemos que desta forma o entrevistado revela-se melhor quando lida com suas linguagens espontâneas, pois, como afirmava Freire (1980, p.15) sobre as palavras, entendida também como palavra/ação:

Palavra viva e dinâmica, não categoria inerte, examine. Palavra que diz e transforma o mundo... Dizer a palavra equivale a assumir conscientemente... A função de sujeito de sua história.

4. A entrevista teve por base três questões, apoiada no texto norteador, um instrumento de informações acerca da temática da pesquisa e ao mesmo tempo um meio de provocar nos atores da referida pesquisa o desejo de comunicar as memórias culturais de seus corpos e as aproximações entre os seus saberes culturais e suas atitudes.

5. Os princípios crítico-dialéticos da etnometodologia os quais vamos apresentar a seguir fundamentam a referida abordagem que surge na Califórnia nos anos 60 como uma corrente sociológica americana. E, enquanto concepção metodológica desvela o mundo vivido dos atores da pesquisa. Ao adotarmos a etnometodologia passamos a entender como meio primordial as abordagens microssociais dos fenômenos, dando maior importância à compreensão do que à explicação. Desta forma, ela valoriza exatamente as interpretações, que passam a ser o objeto essencial da pesquisa. “Dá-se aí a mudança de paradigma sociológico com a etnometodologia, passa de um paradigma normativo para um paradigma interpretativo” (COULON, 1998, p.10).

A entrevista narrativa é uma forma de entrevistar que encoraja e estimula o entrevistado a narrar a história de algum acontecimento importante de sua vida num determinado contexto social, revelando que qualquer experiência humana pode ser expressa através de uma narração. Saliente-se que essa narrativa não é apenas uma listagem de acontecimentos, mas uma tentativa de ligação destes aos elementos tempo e espaço (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002). Esse tipo de entrevista, dependendo da base teórica que a sustenta e a sistematiza, possibilita aos entrevistados refletir sobre suas práticas, valores e crenças.

Na abordagem metodológica da etnometodologia a análise dos dados pode ser trabalhada tomando os conceitos-chave dessa abordagem, a saber: realização, indicialidade, refletividade e *accountability*.

Nesta perspectiva, a etnometodologia possui suas bases teóricas em Coulon (1995) e Garfinkel (1987). Registramos que os dados analisados a seguir são iniciais (preliminares), estando os demais resultados da pesquisa em fase de análise.

3. RESULTADOS

Os acadêmicos concluíram que a memória cultural de seus corpos vem carregada de saberes culturais percebidos através da expressão de si mesmos, revelando corpos aprisionados, bem como, capazes de possibilidades e mudanças para *Saber Ver*, *Conversar* e *Amar*. Esses acadêmicos também enfatizaram que as experiências com a disciplina de dança e outras que buscaram por iniciativas próprias os têm ajudado no trabalho com a temática da cultura corporal, seja na escola como componente curricular da Educação Física, seja em outros espaços aonde atuam e, ainda, na reflexão de suas próprias vidas. Destacamos da acadêmica *Saber Ver*:

– Fiquei ansiosa para iniciar a monitoria, pensei que iria só ver tipos de dança, e também preocupada porque não levo muito jeito para dançar, mas, eu queria muito para aprender mais [...] achei que só teríamos essa coisa mais da modalidade, mas iniciamos um trabalho muito diferente... o corpo foi nosso foco isso foi bom pensar a dança a partir dele e então com a oficina dos sentidos fui me dando conta da importância de que perceber as coisas é ver o outro e não só olhar para eles como apenas estudantes que ali estavam era mais que isso [...] (*SABER VER*, 2012).

No que diz respeito à percepção de si e do outro a acadêmica *Saber Ver* traz a importância de que perceber o outro é se perceber, ou seja, eu existo porque alguém me vê. Para Morin (2003), saber ver é antes de tudo saber ver os nossos semelhantes. E, neste mesmo sentido, a professora *Saber Esperar* nos disse que:

– No mundo hoje, com a vida que levamos não temos oportunidade para isso, não nos é oferecido, porque fiquei resgatando minha memória e vendo

na minha história, na aula no início senti a mesma sensação da época da escola, lá na escola mesmo nunca fiz isso, nem na vida... foi um exercício assim tão prazeroso, muito bom [...] (*SABER ESPERAR*, 2012).

E ainda complementa junto com o estagiário *Saber Conversar*,

– Me lembro que quando fiz uma vez lá na aula na escola faz tempo foi muito de fazer os passos das danças e eu me senti numa prisão tive esta mesma sensação porque fiquei achando que eu teria que dançar [...] como uma dançarina mesmo me senti sufocada com medo mas ainda bem que foi diferente [...] (*SABER ESPERAR*, 2012).

– Percebi em minhas lembranças as poucas coisas de dança e o quanto esperei para entender algo diferente da dança, esperei muito e dialogando, conversando, escutando as pessoas fui buscando mais porque acho que agora estou preparado para este processo de que então precisamos, precisamos muito [...] (*SABER CONVERSAR*, 2012).

Para nós, não há nada mais difícil do que esperar. Como exemplos, temos em nossa cultura a dimensão quantitativa do tempo. Prioriza-se o tempo medido em relação ao vivido. E neste caminho nossa concepção é igual a dinheiro, que quase sempre se organiza em termos imediatista e ansioso, na sociedade por esse caminho o saber esperar é o mesmo que perder tempo, que representa o mesmo que perder produção, dinheiro e sentir medo.

4. CONCLUSÃO

Neste trabalho identificamos que os elementos que compreendem a memória cultural dos corpos dos acadêmicos tem extrema relação com sua própria história de vida trazida pelas lembranças das experiências da educação básica e familiar. Nesta perspectiva, verificamos que a contribuição institucionalizada especificamente na educação formal básica tem oferecido poucas possibilidades de trabalho e reflexão do corpo ou, ainda, descontextualizadas.

A experiência em debate na formação do professor (ensino superior), e, por iniciativa própria, os atores da pesquisa se permitem vislumbrar o impulso para refletir de suas memórias, considerando a dança um caminho para o pensar, conversar e respeitar os seus corpos, levando em conta os limites e possibilidades, pensando a educação enquanto um processo permanente próprio de seres conscientes de sua incompletude, inconclusão e inacabamento. Uma educação que se faz entre educando, educador e o mundo.

Concluimos esse trabalho ressaltando que lidar com as questões de dança e corpo não se revela tarefa simples para a educação e nas escolas de formação. Conhecer nosso corpo, sua história e heranças, suas possibilidades de manifesta-

ções fazem parte do processo de formação dos sujeitos sociais o qual partimos do pressuposto de que esta atitude de investir em experiências para conhecimento do que nos faz “nós corpo” é reconhecermos-nos enquanto corpo significativo, histórico e cultural.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. A imanência absoluta, in ALIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze – uma vida filosófica*. São Paulo, 2000.
- _____. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CARVALHO, A. M. P. (Org.). *Ensino de ciências: unindo a pesquisa e a prática*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- CHIZZOTI, A. *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1998.
- COLETIVO DE AUTORES. *Metodologia do Ensino da Educação Física*. São Paulo: Cortez, 1992.
- COULON, A. *Etnometodologia e Educação*. Petrópolis: Vozes, 1995b.
- _____. *Etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 1995a.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FALSARELLA, A. M. *Formação continuada e prática de sala de aula: os efeitos da formação continuada na atuação do professor*. São Paulo: Autores Associados, 2004.
- FREIRE, P. *Educação e mudança*. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *Pedagogia da tolerância*. São Paulo: UNESP, 2005b.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 17. ed. São Paulo: Graal, 2002.
- _____. *Historia da Sexualidade I. A vontade saber*. 2. Edição. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.
- _____. O nascimento da Medicina Social. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 16. Edição. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001ª, p. 79-98.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- JOVCHELOVITCH, S; BAUER, M. Entrevista Narrativa. In BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 90-113.
- MACEDO, R. S. *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação*. Brasília: Liber Livro, 2006.
- MARQUES, I. *Ensino da dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.
- _____. *Dançando na Escola*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MINAYO, M. C. S. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 8 ed. São Paulo: Hucitec/Brasco, 2004.

MORIN, E; CIURANA, E; MOTTA, R.D. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana*. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2003.

OLIVEIRA, M. M. *Como fazer pesquisa qualitativa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

DZI CROQUETTES: O CORPO POLÍTICO ENTRE PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Adriano Barreto Cysneiros

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

psicysneiros@gmail.com

Fábio de Sousa Fernandes

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

binhofernandes@yahoo.com.br

RESUMO: No presente trabalho resgata-se a memória do grupo teatral brasileiro da década de 1970, Dzi Croquettes, que revolucionou nos campos do teatro, da dança e da música. Através de uma análise de sua atuação no cenário nacional, problematizamos aqui o modo como o corpo transforma-se em campo de batalha política, ao desafiar as normas que sobre ele incidem e atualizar uma performance original. Para tanto, trabalhamos com o conceito de performatividade no sentido dado por Butler (2000), de que a naturalidade (e a abjeção) das relações, dos desejos e dos sujeitos, ou seja, a norma é construída na repetição e não dada de maneira espontânea/natural. A performatividade é, assim, o discurso encarnado, sem autoria; movimento automático e sem liberdade em volta do próprio eixo, inércia. Os atos performativos não pressupõem a liberdade – da qual o sujeito é desejoso e temente (AUGRAS, 1986). Superar, ainda que momentaneamente, a performatividade e exercer uma performance original estão ligados a uma percepção de si em situação, ou seja, como alguém que age, tem autoria e deixa sua marca no mundo, ao invés de apenas atuar, citar um discurso; isso restitui o poder ao indivíduo, o realiza, o materializa.

PALAVRAS-CHAVE: Dzi Croquettes; Corpo; Política; Performatividade; Performance.

ABSTRACT: This paper intends to bring to life in a particular way the memory of a Brazilian theatrical group from the 1970's, the Dzi Croquettes, which operated a revolution in theater, dance and music of its time. Through an analysis of their enactment in the national panorama, it's intended here to discuss how the body becomes a political battlefield as it defies the norms and carries out an original performance. In order to do so, we work with the concept of performativity as used by Judith Butler (2000), that the natural (or object) appearance of relationships, desires and subjects is a social construction confirmed by repetition and not given in a spontaneous and/or natural way. The performativity is, then, the discourse made flesh, with no agency; an automatic movement lacking freedom; inertia. To overcome, even if just momentarily, the performativity and carry out an original performance is connected to a self-perception in situation, as somebody who acts as an agent and leaves its mark in the world instead of simply

acting, quoting a discourse that is not oneself. Agency empowers individuals and makes their bodies matter.

KEYWORDS: Dzi Croquettes; body; politics; performativity; performance.

Trabalhar com o conceito de performance é um desafio em razão de esse ser “um conceito essencialmente contestado” (GALLIE, 1964 *apud* CARLSON, 2010). Ou seja, é um conceito que admite uma gama de usos tão larga e abrangente que inclui até mesmo aquilo que, em se adotando uma perspectiva, pode representar o que se repudia enquanto performance, mas, ainda no repúdio, é necessário para o enriquecimento do conceito, mantendo sempre em questão crítica a perspectiva adotada sobre o termo, abrindo possibilidades para resignificações, mudança, crescimento, transbordamento.

Faz-se necessário, destarte, delinear algumas molduras para o modo como nos aproximaremos desse conceito nesse escrito e deixar um aviso ao leitor: as margens serão, com mais ou menos frequência, borradas, uma vez que os autores não entendem essa “moldura” como algo fixo – o que seria contrário ao próprio termo com o qual estamos lidando -, mas apenas algo que busca dar uma forma, ainda que temporária, ao conceito; contudo deixando-o livre para se *reformatar*, e aberta o suficiente para que dela ele possa escoar, esvaziando-a.

Assim, temos que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance desde que consciente de si mesma, diante de uma audiência com o objetivo de afetá-la. Em outras palavras, para que se tenha uma performance é necessário que entre performer e audiência se estabeleça uma relação, para que possam afetar-se mutuamente e também que haja uma consciência de duplicidade – o que é real e o que é modelo, o que é jogo e o que é realidade – tanto por parte do performer quanto por parte da audiência – ou pelo menos que, na audiência, essa consciência possa se instalar ao longo ou após a performance. (CARLSON, 2010)

Temos, ainda, que esclarecer de qual indivíduo falamos, quem pode ser esse performer e quem compõe a audiência. A concepção de indivíduo adotada é de um sujeito essencialmente coconstruído, ou seja, ele não possui essência, natureza ou um eu, mesmo o eu verdadeiro, que sinalize o que no fundo ele é. Esse indivíduo, meio sujeito e meio abjeto, está no mundo e é no mundo que se forma, que adquire, através de suas escolhas, um formato por meio daquilo com o que faz contato. (AHMED, 2006).

Tais escolhas, no entanto, não necessariamente pressupõem uma autêntica liberdade do sujeito; elas contêm, antes, apontamentos do que seria “o bom caminho”, o “caminho certo” ou “do bem”. Estamos tratando, agora, do binarismo que ao contrapor e hierarquizar termos, já oferece uma direção; esse direcionamento é do que trata Judith Butler (2000) em sua teoria da performatividade: a naturalidade (e a abjeção) das relações, dos desejos e dos sujeitos, ou seja, a norma é construída na repetição e não dada de maneira espontânea/natural.

O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam nunca completamente às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória. (BUTLER, 2000, p.111)

Se nos aproximarmos agora dos Dzi Croquettes¹ da forma sugerida por R. Trigueirinho,² não para entender ou destrinchar racionalmente a sua performance, mas como audiência, nos permitindo uma relação e abrindo espaço para nos deixar afetar por ela, será possível perceber a consciência da duplicidade e, nesse jogo, um questionamento *quase* ingênuo: o que é real, as pessoas ou o modelo construído para materializá-las?

O espetáculo *Dzi Croquettes* possuía por finalidade o desenvolvimento do grupo – que passava pelo desenvolvimento de cada componente; suas falas e atuações tinham referências internas e deixavam os expectadores em suspenso, no vazio, num terreno ambíguo no qual teriam de decidir por si o sentido das piadas. Se o público “curtia” as apresentações, mais “curtiam” os Dzi. Isso não quer dizer que o público ou a atividade teatral fosse mero efeito colateral de seu propósito. O público, ao participar de um espetáculo mutante, ambíguo e caótico poderia experimentar um sem número de emoções através da seleção realizada por seus próprios sentidos. O expectador deparava-se com a oportunidade e o convite de olhar para si, para suas referências internas, com valores e julgamentos temporariamente, e na medida do possível, em suspensão. A obra oportunizava a cada sujeito uma observação de si e de suas relações para muito além de qualquer moral, lição ou sentido sobre o qual a racionalidade pudesse se debruçar, esmiuçar, reter.

Se por meio da identidade a linguagem estabiliza os sujeitos, transformando atos isolados em estrutura da personalidade (SEDGWICK, 2007), o que fazer quando qualquer linguagem torna-se obsoleta, quando as palavras são ininteligíveis, quando os corpos portam vestimentas ambíguas e estão cobertos de pelos

1. *Dzi Croquettes* foi o espetáculo de maior projeção de um grupo teatral brasileiro homônimo que teve o seu *debut* em 1972 na cena cultural carioca. Surgidos no contexto da ditadura militar que governou o Brasil de 1964 a 1985, os Dzi Croquettes destoavam do cenário político de intolerância à diferença e ao livre pensar e expressar.

2. “Talvez não valha a pena, se é que um dia valeu, comentar os Dzi Croquettes em nível puramente racional [...] O espetáculo *Dzi Croquettes* passa a ser assim justamente o que não é” (R. Trigueirinho, *Shopping News City*, 18.8.1974. In LOBERT, 2010).

e purpurina, quando seus gestos ora parecem precisamente coreografados e ora são aleatórios, improvisados, ao acaso? O que se pode afirmar sobre esses sujeitos – se é que são sujeitos? Que conclusão, que classificação? O que fazer quando os corpos se volatilizam e neles não é mais tão fácil ancorar discursos?

O palco, sobrecarregado de signos e estímulos – mais de uma pessoa falava ao mesmo tempo em planos diferentes, várias pessoas transitavam nos palcos enquanto outra(s) apresentava(m) um número, a sobreposição de vestimentas e a maquiagem somadas ao cenário em planos e inclinações, brilhos e adereços que por vezes eram utilizados e por vezes não -, já impunham ao expectador uma escolha: em que prender a atenção e o que considerar como fundo.

Eles levaram para o palco a ambiguidade dos caminhos de que nos fala Ahmed (2006). Nas palavras de Lobert (2010, p. 67): “no caso dos Dzi, todos os níveis de expressão sugerem ambiguidade, levantam paradoxos ou, pelo menos, questionam a função esperada dos elementos e acessórios teatrais”.

O formato da ambiguidade dado à apresentação doava-lhe um sentido para além do esvaziamento de conteúdo imediato; suas verdades, ditas de modo irônico, duvidoso, jocoso, realçavam e reforçavam a instabilidade do terreno que sustentava os valores, objetivos, sentidos, conceitos. Sua marca é o movimento: fazer contato com os Dzi é ser movido, mexido.

Retomemos, agora, à questão da performance e discorramos um pouco sobre a questão política. Ao deslocar ou esvaziar, com seus corpos, tantos sentidos e significados culturais os Dzi aos poucos punham sua audiência em meio a um campo de batalha político. Sub-repticiamente o público era convocado a posicionar-se para aquém da acomodação no confortável afundamento no lugar-ondeme-puseram do cotidiano. Esse deslocamento provocado pelo corpo a corpo não trazia somente desconforto, mas o empoderamento dos indivíduos subitamente conscientes de sua liberdade de escolha – quem sabe não seria o desconforto do empoderamento, a vertigem da liberdade mesma, da qual nos fala Kierkegaard (2004), pois, segundo o pensamento de Augras (1986), o sujeito deseja a liberdade ao passo que a teme. Talvez esse seja o verdadeiro “efeito pirético” do espetáculo relatado por algumas tietes no documentário *Dzi Croquettes* de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

Afastando-se do teatro tradicional, o espetáculo Dzi Croquettes se caracterizava como uma performance, fornecendo aos artistas, ou performers, a regalia da contribuição pessoal que caracteriza tal modalidade de representação. Para eles, essa contribuição foi extrapolada a ponto de o roteiro ser uma mera coluna vertebral, num espetáculo cujo corpo era constituído por improvisos (LOBERT, 2010). Quanto ao improviso, Carlson (2010) correlacionou que ele é para a mente o que *vertigo* (conceito elaborado por Caillois, 1961) é para o corpo; explicando *vertigo* como consistindo,

Na subversão, na destruição da ‘estabilidade’, na mudança de ‘lucidez’ para ‘pânico’, causada pela sensação física trazida ao primeiro plano, uma

consciência de que o corpo se liberta das estruturas normais de controle e significado. (CARLSON, 2010, p.37)

Em outras palavras, a performance fornece ao artista certa liberdade e os Dzi, com seus corpos e o palco como ferramenta, construíram sua liberdade, o seu espaço de resistência. Num espetáculo aparentemente ingênuo, eles jogaram no limite entre o real e o imaginário, utilizando-se da premissa de que:

Objetos e ações na performance não são nem totalmente 'reais', nem totalmente 'ilusórios', mas compartilham aspectos de cada um. [...] Dentro dessa estrutura do jogo, o performer não é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não-si-mesmo (por causa das operações de realidade). O performer e a audiência, do mesmo modo, operam num mundo de dupla consciência. [...] toda situação performática se torna 'um certo tipo de real' com efeitos reais e duradouros sobre a comunidade ou os indivíduos dentro dela. (CARLSON. 2010, pp. 66-67)

Utilizando-se da performance, então, foi possível, não só para os Dzi, mas também para o seus seguidores mais apaixonados, tientes, efetivar existências mais autênticas à medida que borraram a linha que separa realidade e ficção. De tal modo, permitiram que seus *selves* operassem na complexidade da existência, fugindo à simplicidade e previsibilidade dos modelos social e performativamente fixados. Isso não significa, de modo algum, a realização de um eu íntimo ou verdadeiro, mas, antes, "a negação de todos os objetivos e uma renúncia ao eu íntimo para se tornar um outro" (CARLSON, 2010, p. 42), semelhantemente à concepção impessoal de si de que nos fala Foucault (2007).

Encaminhamo-nos, então, para a conclusão desse texto.

Impossível de ser realizada a todo instante em razão mesmo da necessidade ou tendência dos corpos a estenderem-se no espaço ou mesmo de se sujeitarem, a performance pode funcionar como uma interpelação aos sujeitos a metamorfosearem-se, um espaço de experimentação, um abraço, ainda que temporário, à própria alteridade ou abjeção.

A exigência da performance por uma dupla consciência é a exigência mínima para que se possa ter uma visão crítica de si mesmo, é um descolamento de si para ver-se e avaliar-se como outro. Enfim, tal visão fornece a perspectiva de diferentes caminhos possíveis, uma vez que tal duplicidade está no sujeito, como aquele que age e, também, se submete (PRINS; MEIJER, 2002, p.167), e na própria subversão, a utilização de coisas e meios já conhecidos para se atingir novos fins ao passo que se arrisca a ordem estabelecida. A perda ou incapacidade de desenvolver tal duplicidade caracteriza um estado clínico, no qual a capacidade de avaliação crítica é perdida e o sujeito vive a condição de má-fé, segundo a concepção sartriana.

Contraopondo-se a essa liberdade está a performatividade como postulada por Butler: os corpos acomodam discursos e os atos performativos são modalidades de discurso autoritário (PRINS; MEIJER, 2002). Logo, “os sujeitos regulados por tais estruturas [políticas] são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas” (BUTLER, 2010, p.18, tradução nossa). Assim, temos que os atos performativos consistem numa tentativa de modular não somente o sujeito, mas seu desejo; sendo, portanto, uma negação da liberdade, da subjetividade, da criatividade; é a proposição ou tentativa de substituição da liberdade do indivíduo por uma pseudoliberalidade, uma liberdade fictícia de um sujeito normal, natural, estável, inteligível, linear... A liberdade que *devemos* desejar, obrigatoriamente, aquela que é segura. Para ser totalmente sujeito é preciso desejar somente esta liberdade.

A performance, portanto, seria algo excêntrico, uma borda, uma margem; o contorno que permite que uma figura tome forma, mas que a ameaça constantemente em ceder, em *deformar*. Os atos performativos mais conservadores são o seu conteúdo, aquilo que está contido, encerrado. O corpo que, em existindo, tomará sempre uma posição (política), oscila entre um e outro, ora performa, concedendo expressão e volatilidade ao sujeito agente; ora se sujeita, materializando um sujeito que pesa, que afunda em seu contexto. O corpo não pode senão ser político e, tal qual o sujeito que não é totalmente sujeito nem totalmente abjeto, não pode encontrar-se de todo na performance nem completamente performativo. Sua “missão” seria sustentar a tensão e o movimento; não representando ou transportando um sujeito/abjeto, mas sendo, de fato, ele mesmo o sujeito/abjeto que se sujeita e se rebela.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*. Londres: Duke University, 2006.
- AUGRAS, Monique. *O Ser da Compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’. In: LOURO, Guacira Lopes. (org.). *O corpo educado – Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000, pp. 153-172. Em <http://www.ufscar.br>.
- _____, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 pp. 15-49.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DZI CROQUETTES. 2009. Dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro, edições Graal, 1988.

- KIERKEGAARD, Sören. *O Desespero Humano*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- LOBERT, Rosemary. *A Palavra Mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas, Unicamp, 2010.
- PRINS, Baukje, MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. In: *Revista Estudos Feministas*. Volume 10, número 1, Florianópolis, janeiro de 2002, pp. 155-167.
- SEDWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. In: *Cadernos Pagu* (28), janeiro/junho de 2007 pp. 19-54. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>

PROCESSOS CRIATIVOS, MEMÓRIA E COMPOSIÇÃO SOLÍSTICA AUTORAL

Alba Pedreira Vieira

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

apvieira@ufv.br

RESUMO: Neste texto, descrevo e reflito sobre o processo criativo de uma composição solística autoral, *In-out-over side the body* (2005), em que minhas memórias ‘in-corporadas’ (*embodied*) foram o mote do trabalho. Durante meu doutorado em Dança nos Estados Unidos, envolvi-me nesse processo experimental para exercitar propostas e práticas artísticas que questionassem estéticas inovadoras e formais, e ampliar espaços corporais de resistência às minhas ‘zonas de conforto’ de movimento. Nos laboratórios percebi momentos de tensão entre a fisicalidade do corpo dançante e os rastros das lembranças autobiográficas, particularmente em dança. Percebi-me procurando maneiras de investigar a criação em dança como uma forma de contar histórias, de corporificar memórias. Essa jornada cruzou duas diferentes línguas e, pelo menos, duas diferentes culturas, além de ter entrelaçado pensamentos e vidas de centenas de pessoas que auxiliaram a moldar minha trajetória. Foi composta por muitos ‘saltitos’ entre o que é pessoal e íntimo, para (impossíveis talvez?) questões globais e políticas. O solo acabou focando nas ideias de tradução, transmigração, incorporação e aculturação aplicadas na performance artística. Sugiro que experiências desse gênero têm o potencial de permitir o surgimento de presenças corporais diferenciadas, e também maneiras mais abertas de conceber, processar e ‘artistar’ memórias na dança contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Composição; Dança; Memória.

ABSTRACT: In this paper, I describe and reflect on the creative process of an authorial solo composition, *In-out-side over side the body* (2005), in which my embodied memories were the motto for the work. During my Ph.D. in Dance in the United States, I became involved in this process to work out proposals and experimental artistic practices that questioned innovative and formal aesthetic, and to increase bodily spaces of resistance to my ‘comfort zones’ while in motion. In laboratories I realized tensional moments between the physicality of the dancing body and the traces of autobiographical memories, particularly in dance. I found myself looking for ways to investigate the creation in dance as a form of storytelling, of embodying memories. This journey has crossed two different languages and at least two different cultures, and has interwoven thoughts and lives of hundreds of people who helped shape my career. It was composed of many ‘hops’ between what is personal and intimate to (perhaps impossible?) global issues and politics. The solo composition focused on the ideas of translation, transmigration, incorporation and acculturation used in artistic performance. I

suggest that experiences of this kind have the potential to allow the emergence of different bodily presence, as well as more open ways to design, process and 'do artistic' memories in contemporary dance.

KEYWORDS: Composition; Dance; Memories.

1. INTRODUÇÃO

No programa da obra de Yvonne Rainer *A mente é um músculo*, cuja estreia foi em abril de 1968, a artista escreveu que amava o corpo, o seu peso e massa reais, e sua fisicalidade não exagerada. Para Rainer, seu corpo permanece como a realidade permanente. Por outro lado, Burt (2004) entende que para que o corpo dançante permaneça como uma realidade permanente implica afirmar que, ao ser permanente, o corpo resiste a ideologias normativas sociais e estéticas. Mas, como o corpo dançante se sujeita a ideologias normativas? Como poderiam práticas artísticas, estéticas e políticas transformar esses corpos dançantes em lugares de resistência, problematização, confrontamento? Inclusive em relação a noções tradicionais de memórias como algo engessado e depositado de uma forma fixa na nossa mente? Essas são algumas questões que têm me incomodado, corporalmente, ao longo da minha trajetória como artista, educadora, pesquisadora em dança. A minha trajetória envolve diversas maneiras pelas quais tenho explorado essas e outras questões, principalmente aquelas relativas a memórias incorporadas. Nesse sentido, afirma Bosi (1994):

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, 'tal como foi', e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos [...], porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.

Assim, como discutido por Bosi, no período em que morei no exterior, durante meu doutorado em Dança nos Estados Unidos, envolvi-me em um processo nostálgico de saudades, de lembranças do meu país ao mesmo tempo em que tinha contato com uma cultura diferente, em vários aspectos, da que eu estava habituada. Todos estes fatores me fizeram adentrar, profundamente, no universo

das minhas memórias, as quais, por sua vez, me instigaram a imersão em um processo corporal experimental. Comecei então a exercitar propostas e práticas artísticas que questionassem estéticas inovadoras e formais, e ampliassem espaços corporais de resistência às minhas ‘zonas de conforto’ de movimento, de percepção, de lembranças.

Uma dessas explorações é discutida neste texto, no qual descrevo e reflito sobre o processo criativo de uma composição solística autoral, *In-out-over side the body* (2005), em que minhas memórias ‘in-corporadas’ (*embodied*) foram o mote do trabalho.

2. DESENVOLVIMENTO DO PROCESSO CRIATIVO

Assim como Vieira e Lima (2011), acredito que discutir o corpo que dança implica explorar experiências privilegiadas aonde relações sociais se estabelecem não “apenas esteticamente, mas também politicamente” (p. 43). Além disso, o corpo dançante cria também momentos de conexões internas que podem provocar, durante os processos criativos, uma investigação heurística, no sentido colocado por Moustakas (1994): o processo criativo é heurístico quando se refere a buscas em que o *self* do pesquisador-artista está presente o tempo todo e à medida que vai descobrindo o que investiga o sujeito “experiencia” autodescoberta, autoconsciência e autoconhecimento.

O processo investigativo heurístico, então, engloba concomitantemente a criação e a autocriação, as quais principiam por uma questão ou problema(s) que o pesquisador/artista pretende responder. Trata-se, portanto, também, de um projeto autobiográfico que requer, constantemente, um alto engajamento como aconteceu na criação e refinamento de *In-out-over side the body*.

Nos laboratórios percebi momentos de tensão entre a fisicalidade do corpo dançante e os rastros das lembranças autobiográficas, particularmente em dança. Para acionar os olhos internos, em vários momentos fechava os olhos externos enquanto me movimentava o que me permitia fortalecer as conexões entre corpo, memória e processos de subjetivação poética (Figura 1).

Neste trabalho artístico, percebi-me procurando maneiras de investigar a criação em dança como uma forma de contar histórias, de corporificar memórias. Como Denzin, entendo que histórias, como as vidas que elas contam, são sempre abertas, inconclusivas e ambíguas, e sujeitas a múltiplas interpretações (DENZIN, 1989, p. 81). Essa jornada, então, cruzou duas diferentes línguas e, pelo menos, duas diferentes culturas, além de ter entrelaçado pensamentos e vidas de centenas de pessoas que auxiliaram a moldar minha trajetória. Foi composta por muitos ‘saltitos’ entre o que é pessoal e íntimo, para (impossíveis talvez?) questões globais e políticas.

Como se desenvolveu, a criação foi ao encontro da discussão de Randy Martin (2004) sobre a dança como um meio de reflexão da sociedade e, ao mesmo tempo, um espelho ou oportunidade de olhar para si mesmo. O processo criativo

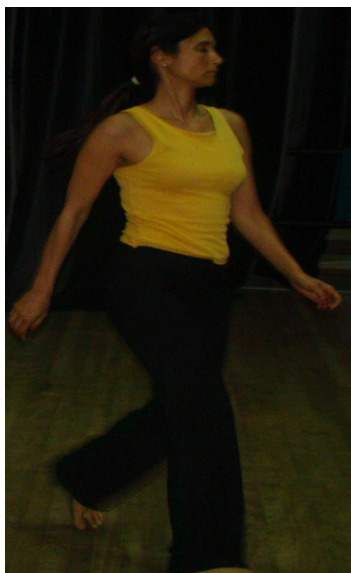


Figura 1. Acionando os olhos internos | Foto da autora (Coleção particular).

solístico realizado em dança, ao focar sua atenção nas interfaces entre memórias pessoais e sociais, fez borbulhar conceitos de identidade (autoentendimento), baseados em uma situação de compreender a si e ao outro. Assim como Martin (2004), vivenciei situações em que os estudos corporais me permitiram entender melhor a tensão entre modos mutantes e estáveis de trabalhar com subjetivações e memórias.

Pelo momento de crise identitária em que vivia, ao tentar me reconhecer na minha cultura e ao mesmo tempo me relacionar com a cultura americana, abri olhos internos à época de crise pessoal e social (inclusive econômica, pois estava nos Estados Unidos numa época próxima que antecedeu a Grande Recessão ou crise econômica de 2008) em que vivemos, na qual existe uma compreensão caótica de eventos contemporâneos (que nos parecem tantas vezes confusos), e dúvidas sobre reflexões críticas e intervenções controversas.

Com tantas inquietações, passei a questionar: quais memórias pessoais e do mundo podemos ou devemos escolher para nossas obras de dança? Como essas memórias seriam ou deveriam ser apresentadas? Como as memórias são subjetivadas, trabalhadas, corporificadas e apresentadas em arte, em especial em dança? À medida que os laboratórios aconteciam outras questões afloraram: como meu solo (re)produziria a crise atual de identidade artística, social, pessoal? A estética e a identidade da dança estão em crise? Assim como Doris Humphrey (1959) acredito que o artista “deve penetrar em questões de sua cultura e das civilizações da época que vive, no dinamismo do mundo, de forma que a obra de

arte criada seja mais humana, mais próxima do contexto em que aquele que a apreciará se insere”.

Passei, no corpo, a perceber e entender que noções de identidade são como a Dança: dinâmicas e sempre em movimento. E também as memórias, pois como afirma Bosi (1994): “a memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar”.

Nos laboratórios de criação, enquanto ainda continuava a explorar o cruzamento de diferentes memórias utilizando a estratégia de aguçar os olhos internos fechando os externos (Figura 2), passei a utilizar a projeção de imagens tais como fotos de memórias pessoais e de noticiários diversos. Essas projeções, que em um primeiro momento eram estímulos no processo de subjetivação, passaram a fazer parte do solo como elemento cênico.

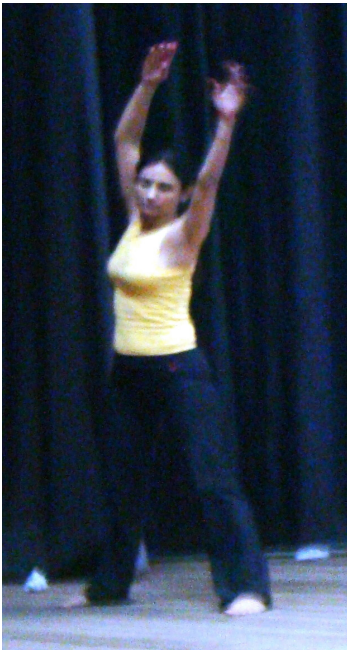


Figura 2. Laboratórios de criação – ativando os olhos internos | Foto da autora (Arquivo pessoal).

A interação com as projeções, com algo que vinha de fora e ao mesmo tempo de dentro (sensações, sentimentos, emoções), atualizaram memórias viscerais com estados corporais no momento presente. Foram várias “tempestades corporais” (VIEIRA, 2007, p. 33) em que essas conexões me fizeram perceber que aqueles eram momentos essenciais para o processo artístico, pois era “quando o processo imagina-

tivo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação”. (GREINER, 2008, p. 64)

Em relação ao trabalho com as projeções (Figura 3), as imagens projetadas concretas, reais, geraram um fluxo de imagens imaginárias, momentâneas, que provocaram o brotar de estados corporais múltiplos. Assim, ao se criar as histórias, narrativas, enfim, uma dramaturgia do corpo, a partir de processos de subjetivação que envolveu o cruzamento de diferentes memórias, em que procurei ser sensível às

Contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginário, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformado), assim como durante as previsões, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. (GREINER, 2008, p.81)

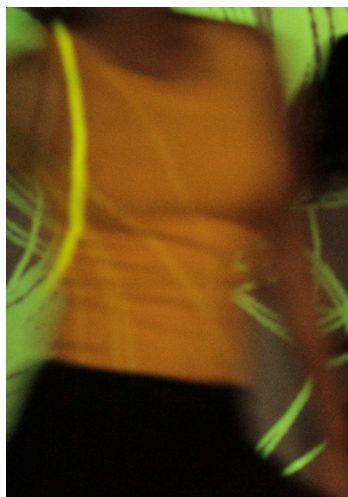


Figura 3. Laboratórios de criação — projeções como estímulo e elemento cênico | Foto da autora (Coleção particular).

Ao longo desta jornada artística, o solo foi se constituindo para

Além de uma seqüência linear de frases do movimento, pois revela como um processo cumulativo do corpo que não basta unir movimentos codificados ou não, mas significa dizer que a composição coreográfica é um texto inscrito e trabalhado no e pelo corpo que elabora em sua experiência vivida, considerando a técnica, linguagem, intencionalidade, subjetividade, intersubjetividade, pensamento, sensibilidade, teatralidade. O texto coreográfico possui o

referencial de desvelar um mundo, uma forma possível de olhar para as coisas, por isso ele é plural ao trazer consigo uma atividade, uma ação múltipla em construção que relaciona o todo. (COSTA, 2004, p. 13) (sic)

Nesse desvelar dialógico do mundo interior e exterior, movimentos, emoções e memórias estiveram intrinsecamente relacionadas. Em diferentes dias do processo criativo, de acordo com meu estado corporal, memórias eram lembradas diferentemente, reconfiguradas, transformadas. Assim, esta experiência revelou como nossas memórias são *embodieds*, ou seja, como memória é um processo corporal que está relacionado, intimamente, com percepção e ação (DAMÁSIO, 1194). Compreendi que lembrar é provocar interações entre experiências passadas e vividas em um determinado momento. Entendi no meu corpo que, como sou meu corpo, todo pensamento, imagem e/ou ideia está situado nele e dele/de mim se origina.

Tive consciência, nesse processo artístico autoral, como eu sou um corpo de memórias que atua em espaços de improvisação – durante os laboratórios e em outros momentos da minha vida também. Assim, após várias re-elaborações, recriações das minhas memórias, o solo acabou focando nas ideias de tradução, transmigração, incorporação e aculturação aplicados na performance artística. Este foi um solo que se constituiu de memórias instáveis em um corpo em permanente construção.

3. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Este trabalho fortaleceu minha percepção da dança, com foco nos processos criativos solísticos, como uma força de resistência que pode estimular pensamentos críticos sobre suposições, atuais, artísticas, estéticas, culturais, sociais e políticas.

Espero que este texto seja uma contribuição para nosso campo de estudo, à medida que estimula reflexões e diálogos sobre o tópico em questão. Para isso, acrescentei minhas ideias associadas com as de pensadores e críticos da prática da performance contemporânea que investigam “como a dança reconstrói criticamente práticas sociais enquanto, ao mesmo tempo, propõe teorias sempre renovadoras sobre corpo e presença”. (LEPECKI, 2004, p. 1)

Sugiro que experiências desse gênero têm o potencial de permitir o surgimento de presenças corporais diferenciadas, e também maneiras mais abertas de conceber, processar e ‘artistar’ memórias na dança contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- COSTA, E. M. B. *O corpo e seus textos: o estético, o político e o pedagógico na*

- dança. Campinas, SP – 2004. Dissertação (Mestrado em ?), Universidade Estadual de Campinas.
- DENZIN, N. K. *Interpretive biography*. Newbury Park: Sage, 1989.
- GREINER, C. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3ª ed. São Paulo: Anablume, 2008.
- HUMPHREY, D. *The Art of Making Dances*. Grove Press, Inc., New York, 1959.
- LEPECKI, A. (org.). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- MARTIN, R. M. Dance and Its Others: Theory, State, Nation, and Socialism. IN: LEPECKI, Andre (org.). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- MOUSTAKAS, C. *Phenomenological Research Methods*. CA: Sage Publications, 1994.
- VIEIRA, A. P. *The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education*. Tese de Doutorado. Temple University, EUA, 2007.
- VIEIRA, A. P.; LIMA, M. M. S.. Deserto dos anjos: um manancial de significados profundos. In: RENGEL, Lenira Peral e THRALL, Karin (Org.). *Corpo em Cena*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, v. 3, p. 41-63, 2011.

**ALTERIDADE NA IMAGEM DE MEMÓRIA NA OBRA VULGO,
DE ROSÂNGELA RENNÓ**

Alice Costa Souza

alicearte@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo aborda a produção artística de Rosângela Rennó, a qual passa a chamada “pequena história”, onde ela resgata memórias dos indivíduos comuns, relegados à amnésia social, revelada através de suas incursões por arquivos perdidos, esquecidos ou rejeitados. A presença humana ou a sua ausência, através de seus rastros, tem sido uma constante em sua obra, a inserir-nos em um jogo de alteridades em suas *imagens de memória*, localizadas na interseção da memória pessoal com a memória coletiva. A fotografia é o principal meio utilizado pela artista, e age como um destes rastros, mas também como prova documental da existência humana e signo de nossa efemeridade. A análise da instalação *Vulgo* (1998), produzida a partir de antigos arquivos do Complexo do Carandiru, ilustra tais aspectos de sua vasta produção. Somada ao *Arquivo Universal*, recupera a narrativa, a presentifica, expõe tanto com imagens ou palavras a questão da *memória*, que é também a do *esquecimento*.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Imagem; Arte; Arquivo; Fotografia.

RESUMEN: El artículo analiza la producción artística de Rosangela Rennó, que se ejecuta a través de la llamada “historia corta”, que trae a la memoria de la gente común, relegado a la amnesia social, reveladas a través de sus incursiones de los archivos perdidos, olvidados o rechazados. La presencia humana o su ausencia, a través de sus pistas, ha sido una constante en su obra, para insertarlos en un juego de la alteridad en sus imágenes de la memoria, ubicado en la intersección de la memoria personal a la memoria colectiva. La fotografía es el principal medio utilizado por el artista, y actúa como una de las pistas, sino también como prueba documental de la existencia humana y el signo de nuestro efímero. El análisis de la instalación *Vulgo*(1998), producida a partir de los archivos antiguos del Complejo de Carandiru, ilustra estos aspectos de su vasta producción. Añadido al *Archivo Universal*, recupera la narración, a presentifica, expone tanto con imágenes o palabras, la cuestión de la memoria, que es también del olvido.

PALABRAS CLAVE: Memoria, Imagen, Arte, Archivo, Fotografía.



Figura 1. Rosângela Rennó, Série *Vulgo*, 1998. *Laminated Cibachrome print* | Fonte: Site da artista¹.

1. ENTRE MEMÓRIAS

Toda a obra de Rosângela Rennó se localiza *entre a memória pessoal e a memória coletiva*. Sua atração pelos arquivos ocorreu desde cedo, quando adquiriu o hábito de colecionar fotografias de outras pessoas. Trata-se da recuperação de arquivos mortos, de negativos e cópias esquecidas que resultam em obras como *Cerimônia do Adeus* (1997/2003), *Bibliotheca* (2002), *Menos Valia* (2005) e *Menos Valia – Leilão* (2010) que insinuam a memória íntima tornada pública pela exposição dessas obras.

Porém, a sua obra ganhou potência quando faz a interseção entre *público e privado* ao adentrar a memória institucional. São exemplos as suas incursões pelos jornais diários, visível nas obras *Atentado ao Poder* (1992), *Espelho Diário* (2001), *Arquivo Universal* (desde 1992), *Série Corpo da Alma* (2003), entre outras obras.

O mesmo acontece quando Rennó se aventura pelos arquivos públicos, que, embora recebam esse nome, parecem privados, seja pela burocracia ou pela limitação do acesso por questões diversas. É um exemplo a obra *2005-510117385-5* (2009), um livro-de-artista que recebe o nome do inquérito policial acerca do furto de fotografias do século XIX ocorrido nos arquivos da Biblioteca Nacional, no ano de 2005. A obra *Imemorial* (1994) em homenagem aos operários que trabalharam na construção de Brasília feita com fotos adquiridas no Arquivo Público do Distrito Federal também é um exemplo.

1. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1>> Acesso em: 3 abr. 2010.

2. CARANDIRU ENTRE TEMPOS

A incursão pelos arquivos ocorreu ainda com as séries *Cicatriz* (1996), *Museu Penitenciário/Cicatriz* (1997/1998), e *Vulgo*² (FIG.1, 1998), produzidas a partir de cerca de quinze mil negativos de vidro da *Academia Penitenciária do Estado de São Paulo* (ACADEPEN) onde se encontra o *Museu Penitenciário Paulista*, parte do *Complexo do Carandiru*. Tais fotografias ilustravam as fichas dos internos, como imagens identificatórias: rostos de frente e perfil; nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas; além de cerca de três mil negativos de vidro de marcas (tatuagens e cicatrizes propositais ou acidentais), doenças e anomalias; e trinta de cabeças de costas (nucas e redemoinhos) que deram origem a *Vulgo*.

No setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo, entre 1920 e 1940, as fotografias pretendiam identificar em detalhes os prisioneiros por número, características físicas (feições, cor da pele, marcas, altura, peso e deformidades corporais). Podemos perceber no acervo desse tipo de fotografia dos redemoinhos uma busca por semelhanças ou por marcas da individualização, possivelmente para fins de estudos de frenologia na ACADEPEN. Identificamos o *mal de arquivo*, apontado por Jacques Derrida (2001), na *fragmentação* do corpo pela fotografia e utilização em uma penitenciária da mesma forma como poderia ser usada em um museu, biblioteca, enciclopédia, dicionário ou qualquer outro dispositivo totalizante da modernidade. Conforme bem analisou Maria Angélica Melendi,

O olhar carcerário, que intenta atribuir sentidos e criar categorias, fragmenta, retalha e classifica os indivíduos. [...] Não foi uma faca de guilhotina que decepou as cabeças, mas uma câmara fotográfica. Através da objetiva da máquina, o poder multiplica seu olhar identificador e o lança, como uma rede, sobre os indivíduos. (MELENDI, 2003)

As imagens identificatórias carcerárias reforçam a e da imposição do poder invisível do pan-óptico, como se o conjunto de fotografias permitisse uma vigilância e um controle social cada vez mais eficientes. Na obra *Vulgo*, a *visibilidade* também é posta em questão ao utilizar tais fotografias que, justamente isoladas, descontextualizadas, na tentativa de identificar, quase nada identificam. Isso acontece pois as fotografias selecionadas para *Vulgo* são apenas três de cabeças baixas e nove de nucas, e se encontram sem nomes em legendas, apenas numeradas, como no arquivo original. Desta forma, não revelam qualquer identidade,

2. A série *Vulgo* foi apresentada em 1998 em São Paulo na *Galeria Camargo Vilaça*; no mesmo ano em Nova York (Estados Unidos) na *Lombard Freid Gallery*; e em 1999 em Sydney (Austrália) no *Australian Centre for Photography*.

não se referem a alguém específico, mantêm um anonimato que as torna universais e atemporais.

A referência às fotos identificatórias situam sua obra *entre a identidade e o anonimato*: ao acessar e dar acesso através da galeria às fotografias do arquivo penitenciário em *Vulgo*; na menção aos apelidos ao invés dos nomes em *Vulgo / Texto*; e também na redução às iniciais dos nomes nos textos que ela se apropria no *Arquivo Universal*. Trata-se, mesmo como avesso da tradicional foto de ficha policial, do esquemático enquadramento utilizado para fins burocráticos como nas fotografias 3x4cm.

A fotografia de identificação, produto coercitivo, mas do qual vastas camadas da sociedade encontram satisfeito o desejo de deixar a prova objetiva de sua existência, põe a nu o mecanismo intrínseco à imagem técnica, sua dupla filiação à esfera da verdade e àquela da ficção, pois dá vida a um verossímil ensaiado, ao paradoxo do Narciso despersonalizado. (FABRIS, 1992)

Portanto, em relação a *Vulgo* e *Arquivo Universal* não há mais distância entre ficção e realidade. Para a artista essa *fragmentação* em *Arquivo Universal* nos permite questionar a credibilidade do historiador, do bibliotecário, do jornalista, bem como os dispositivos classificatórios e à crença instaurada do poder da fotografia como verdade, uma constante em sua obra. Para tanto, a própria fotografia, enquanto potente instância de *trocias recíprocas* entre o *verdadeiro* e o *falso*, se constitui como o meio: a artista seleciona nessa série apenas doze dentre outras milhares de fotografias, sinalizando, desta maneira, se utilizar da mesma estratégia que a História Oficial para contar a sua versão. Como outros artistas contemporâneos, Rennó se vale da *“cura do mal pelo mal”*, pois, com ironia, também delimita recortes da sociedade, já que a memória fotográfica muitas vezes não passa de uma memória construída (ainda que toda memória o seja).

Não há, portanto, através da fotografia, qualquer *“certeza daquilo que foi”*, como lhe atribuía Roland Barthes (1984, p. 127, grifo do autor), tampouco *“um testemunho seguro”* (BARTHES, 1984, p. 140). Mas, como Barthes (1984, p. 129) também reconhece, a fotografia *“por natureza é tendenciosa”*. Nas obras de Rennó ou Christian Boltanski, de quem a artista tem uma abordagem próxima, isso fica claro através da combinação com o texto ou do uso de legendas nas fotografias, quando são capazes de subverter totalmente o sentido do real. O historiador Andreas Huyssen, acerca da possibilidade de uma separação entre *“memória ‘real’ e virtual”*, e uma falsa impressão de já não ser utópica a possibilidade do armazenamento de tudo através dos dispositivos digitais, lembra ainda que:

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças — políticas, geracionais e individuais -, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos;

tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. (HUYSSSEN, 2000, p. 37)

Em um primeiro momento, a obsessão de Rennó pelas coleções e arquivos parece justificar sua afinidade com o espaço do museu – instituição que coleciona, conserva, organiza, classifica: “se eu pudesse arquivaria todos os retratos do mundo” (RENNÓ, 2003, p. 8), declarou a artista, revelando certa afinidade com o “arquivista maluco” que Huyssen (2000, p. 15) se referia ao refletir sobre o desejo de memória total da contemporaneidade. Porém, seu interesse na imagem não se manifesta como retenção do tempo e de toda a memória. Pelo contrário, a recuperação de imagens esquecidas atesta ainda mais sua efemeridade.

Não é o trabalho do arquivista que cataloga e ordena. Há nas imagens de Rosângela Rennó uma força criativa que nasce do esquecimento e do circuito acelerado de desaparecimentos nos quais estão submersas as imagens nas sociedades contemporâneas. [...] À Rosângela Rennó não interessa o acúmulo de imagens, mas ao se perguntar sobre seus ciclos de vida, em especial, sobre o modo como a fotografia circula, caduca e como se insere e o papel que cumpre neste circuito, põe em questão o estatuto das imagens contemporâneas. Seu valor de desaparecimento. (FURTADO, 2010, p.4)

As fotografias da série *Vulgo* remetem a uma “estética do desaparecimento”,³ conforme fica ainda mais evidente em uma das fotografias, *Three Holes* (três buracos), referindo-se à parte do retrato corroída pelo tempo.

Com uma obra reflexiva acerca do *mal de arquivo* contemporâneo, a artista quase não fotografa, por acreditar em um excesso de imagens no mundo. O trabalho frequente com as sobras da cultura – como as notícias tidas como irrelevantes, os fotogramas descartados, ou a história dos vencidos – demonstra uma consciência de que *a totalidade está irremediavelmente perdida*, pois na tentativa de identificar, ou de lembrar, as fotografias só *atestam ainda mais o esquecimento*, a *ausência*. Rennó declarou certa vez: “Para mim, os brancos e as amnésias são mais interessantes que a memória”. (apud ALZUGARAY, 2004).

Além disso, em plena “revolução documental” pelos meios digitais, a utilização de materiais que estão se tornando obsoletos (como a fotografia analógica e o jornal impresso) ratificam sua consciência da impossibilidade de tudo armazenar. Assim, não lhe interessa *quanto*, mas *o que* acumular.

Desta maneira, a artista não só faz a crítica ao sistema, como também demonstra com estes arquivos o *apagamento histórico* produzido pela classificação sistemática dos criminosos.

3. O termo é de Paul Virillo em *Esthétique de la disparition*. Paris, 1980.

O que eu gosto mesmo é de contar as pequenas histórias, que podem acontecer com qualquer um. São os pequenos relatos dos oprimidos, dos vencidos, dos que não têm vez. A história dos vencidos é mais interessante. (RENNÓ *apud* ALZUGARAY, 2004)

Selecionar memórias em uma época de quebra de fronteiras espaciais, de crise de identidades é um dos desafios enfrentados por Rennó, mas, sobretudo, fazer a *presentificação*. Tocada por alguns posicionamentos teóricos sobre a memória social ao longo do século XX, a obra de Rennó possui forte conotação política porque atualiza as lembranças, questiona a história oficial através da discussão do par *lembrar-esquecer*.

3. PRESENTIFICAÇÃO EM VULGO: MEMÓRIA DO CARANDIRU

Ao retornar àquela memória perdida, a artista estabelece um elo entre o *passado* e o *presente* desde quando restaura e desloca essas imagens para a arte, pois dá visibilidade aos esquecidos arquivos penitenciários, dá acesso ao inacessível, e dá visibilidade à questão carcerária atual, que sabemos, é bastante precária no Brasil. Ao retomar os arquivos de imagens dos presos entre 1920 e 1940, a obra de Rennó faz uma reviravolta no tempo. Embora *Vulgo* não faça referência explícita ao massacre na Casa de Detenção de São Paulo – ocorrido em outubro de 1992, um dos episódios mais sangrentos da história penitenciária mundial – o espectador é levado a acessar aquela história e fazer uma reflexão através da arte. Através da estratégia de *presentificação* e ao recordar o que história dominante não recorda, nos indica com aquelas fotografias uma realidade que expressa a urgência de nossa história recente. Para a artista, a

Fotografia é algo próximo e familiar e ao mesmo tempo tão distante e irreal. (...) É que você tem 3 instâncias distintas condensadas num pedaço de papel: tempo passado que foi congelado como se fosse um eterno presente. E o futuro dela está nessa inexorável reatualização, feita *ad infinitum*. (RENNÓ, 2003, p.27)

Ao dar visibilidade a estas pessoas, a estas imagens, Rennó possibilita a inscrição de uma história outra, conforme propunha Walter Benjamin, aquela que visa os espaços *entre a grande e a pequena história*, à qual Maurice Halbwachs se referia como *memória coletiva*. Naquelas fotos que intentam identificar em cada detalhe (no entanto, como *números*, e não indivíduos) os presos parecem tão despidos de sua identidade, que, ao mesmo tempo, nos remetem às fotografias jornalísticas, amplamente veiculadas, da massa de presos nus reunidos no pátio do Carandiru após o massacre ocorrido em 1992 e dos mortos também identificados por números.

A questão da identidade e o anonimato permeiam as fotografias jornalísticas que mostram as numerações como aquelas utilizadas nas identificatórias dos anos de 1920 a 1940. As fotografias dos detentos com o *punctum* barthesiano nos redemoinhos realçados de vermelho por Rennó reabrem uma ferida, que pode ser o esquecimento, a *amnésia social*.

As reproduções das fotografias dos anos 1920-1940 em *Vulgo* nos remetem àquele e a outros tempos: a catástrofe no Carandiru em 1992, e também dialoga com as pequenas catástrofes cotidianas narradas nos textos do *Arquivo Universal*. O próprio recurso à fotografia analógica quando já entramos na era digital, demonstra a simultaneidade dos tempos *passado* e *presente*, mas também *futuro*, possível alusão ao “acúmulo de catástrofes” para o qual Benjamin (1994, p.226) chamava atenção ao analisar a figura do *Angelus Novus* de Paul Klee. No *Arquivo Universal* de Rennó, as notícias destacadas são aquelas banalizadas pelo jornal, cujo destino é o esquecimento com o passar dos dias. A ausência de datas no *Arquivo Universal* mostra que a temporalidade evocada está relacionada com um tempo que permanece para sempre “em aberto”, aponta para um devir, uma infinidade de *presentificações*.

4. ALTERIDADES NAS BREVES NARRATIVAS DA EXISTÊNCIA HUMANA

Conforme o próprio título, *Arquivo Universal* infere à *universalização* do discurso: narrativas que podem situar-se em qualquer tempo e lugar e representar qualquer um de nós. Rennó parece identificar nesses deslocamentos alguma possibilidade de singularidade, de individuação da existência e da *memória comum*, que se faria no encontro com a memória de cada espectador.

O anonimato fotográfico permaneceu como questão ao longo de uma produção que percorreu álbuns de família, retratos 3x4, imagens de jornal e de arquivos e textos alusivos à fotografia. Mas, ao invés de identificarem, as obras de Rosângela apagam a diferença entre as pessoas, justamente por elaborarem as técnicas de massificação. Nada identifica mais um modelo do que outro: todos são intercambiáveis, como nos jogos de Rosângela. (CHAIMOVICH, 1997)

É nos aproximando de tais narrativas que Rennó mostra uma faceta da estratégia de *atrair pelo mesmo que causa angústia*. Se nos textos, vítimas e criminosos são retratados, enquanto as fotos estão sem legendas (impossibilitando saber quem são aqueles homens), novamente é impossível a identificação: arastados para dentro da obra, através de *Vulgo* ou do “*Arquivo Universal*, todos somos assassinos, todos somos cúmplices, mas todos, também, somos vítimas.” (MELENDI, 2003). Também é possível essa interpretação pelo que a própria artista sugere em uma entrevista: “No caso das fotos dos presos, [...] cometeram uma infração contra a sociedade. Por outro lado, todos nós somos perversos e maus, alguns em maior, outros em menor grau” (RENNÓ, 2003, p. 21).

Nesse aspecto a obra de Rennó se instala próxima às obras de Jochen Gerz: “Quando eu olho para as vítimas, eu me aproximo dos algozes” (GERZ, 1996, p. 162 *apud* LEENHARDT, 2000, p. 81), disse o artista, demonstrando a mesma ideia transposta em *Vulgo*. Rennó evidencia tanto a relatividade como a subjetividade de toda e qualquer historicização. Novamente é possível aproximá-la ainda de Boltanski, pois diante de sua obra, ficamos esmagados sob o peso da sociedade, dos seus julgamentos.

As grandes fotos de *Vulgo*, laminadas como espelhos negros, também nos inferem ao mesmo espelho que Rennó se valia em *Espelho Diário*, quando uma das 33 Rosângelas, perguntava: “não é verdade que toda notícia de jornal diz respeito a nós?” Rennó explica, então, que em seu *Arquivo Universal*, por trás das breves narrativas da existência humana escondem-se *alteridades*:

A de eliminar de um texto quaisquer referências que apontem para uma imagem específica ou uma pessoa específica, e torná-lo ambíguo o suficiente para você imaginar que se refere a várias pessoas, situações, países ou épocas, é para aproximá-lo do efeito que uma fotografia provoca em você. A fotografia não tem nome e não tem data, a não ser que você fotografe algum dado que te localize no tempo e no espaço. A era jogar com essa possibilidade de projetar no texto o personagem que você quiser. E essa alteridade pode ser você mesmo. Você pode projetar a si próprio. (RENNÓ *apud* ALZUGARAY, 2004) (*sic*)

Assim como nos textos do *Arquivo Universal* (nos quais os indivíduos não podem ser identificados pelas iniciais e um ponto) as fotos de *Vulgo* também protegem a identidade dos detentos retratados de costas. É um tratamento semelhante àquele dado pelos jornais impressos ou televisivos quando exibem parte da imagem de inocentes, menores, vítimas ou testemunhas de crimes.

Rennó parece sacralizar tanto as *vítimas* da violência através da utilização de fotografias das páginas policiais dos jornais, já visíveis anteriormente em *Atentado ao Poder* (1992), na *Série Corpo da Alma* (2003-2009); *Apagamentos* (2005), como também os *criminosos* nas séries produzidas a partir dos antigos arquivos do Carandiru. Em seu jogo de alteridades, é difícil delimitar quem é quem, uma vez que os últimos são postos também como vítimas do descaso governamental. Mesmo anonimamente, aqueles criminosos tornaram-se protagonistas ao ocuparem o “espaço sagrado” da arte (o museu), livres do esquecimento do cárcere, de sua invisibilidade, reencontram certa dignidade.

É sabido que o massacre no Carandiru pouco sensibilizou a sociedade, por se tratar em sua maioria de presidiários. Além disso, somente em 2002 – contabilizando o maior massacre (em 1992) e o maior motim (em 2001) da História das penitenciárias – iniciou-se o processo de desativação do Carandiru. Alguns de seus prédios foram demolidos e outros reaproveitados com outras finalidades, porém nenhum *monumento*, quase nada que lembre aquelas páginas da história.

Com uma pequena manifestação artística na época,⁴ as fotografias de *Vulgo* atendem a um *dever de memória*. (SOUZA, 2012, p. 110).

A crítica de Rennó é dirigida à perversidade de um sistema que classifica, enumera e identifica fisicamente em cada detalhe os presidiários, mas, ao mesmo tempo, os relega ao esquecimento através do tratamento a que são submetidos nas celas superlotadas e condições precárias, culminando com a morte numa chacina, e à passividade com a qual a sociedade aceita tais fatos, mesmo com um sentimento de impotência, de certa forma, conivente. Mas, Rennó assume, através da arte, a memória coletiva de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/alzugarayPort.pdf>>. Acesso em: 2 nov. 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHAIMOVICH, Felipe. In: Sexta Bienal de la Habana: el individuo y su memoria. *Catálogo de Exposição Paris: Association Française d'Action Artistique*, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FABRIS, Annateresa. O outro eu. In: *CCSP- 91: Produções recentes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/outro%20eu%20port.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2011.
- FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra. Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó. In: *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*. América do Norte, 8 set. 2010. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3725>> Acesso em: 03 Ago. 2011.
- GERZ, Jochen. La question secrete: le monument vivant de Biron. Arles, Actes Sud, 1996. Apud LEENHARDT, Jacques. A impossível simbolização “daquilo que foi”. Tradução de Pablo Rubén Mariconda. In: *Tempo Social*. São Paulo: USP, 2000. *Rev. Sociol.* 12(2): 75-84, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução de Sergio Alcides. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LEENHARDT, Jacques. A impossível simbolização “daquilo que foi”. Tradução de Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: USP, 2000. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 12(2): 75-84, nov. 2000. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/tempocial/site/images/stories/edicoes/v122/lenhardt.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

MELENDI, Maria Angélica. *Arquivos do mal – mal de arquivo*. In: *Suplemento Literário* n. 66. Belo Horizonte: 2000. p.22-30. In: *Revista Studium* n. 11, 2003. Disponível em: <www.iar.studium.unicamp.br>. Acesso em: 4/08/2008.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

SOUZA, Alice Costa. *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes – Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

“DIZEM POR AÍ, QUE FUI ESCRAVA”: ORALIDADES, ANCESTRALIDADE E SABORES NO BAILAR D’ONDE EMERGEM PERSONAGEM E INTÉRPRETE

*Aline Serzedello Neves Vilaça*¹

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

alyneserze@gmail.com

RESUMO: Entrelaçando elementos inspirados no bailar (enquanto imagem representativa da complexidade de movimentos, sensações, transpirações, esforço mental e motor), busco apresentar Duga, aquela que dizem que foi escrava. Neste recorte pessoal, apresentarei o Grupo Gengibre que me proporcionou a experiência do processo de in-corporação da personagem e de compreensão do emergir do eu neste bailar. Dialogando com diversos autores que me subsidiaram, me assistiram neste “caminho de volta”, como diria um mestre Puri destas bandas, proponho identificar os passos que clarificaram o entendimento que este fazer artístico-político, acessa nesta mulher negra que vos fala, identidade enquanto sujeito de luta que canta, dança e interpreta. Bailando com a etnocenologia, história oral, resgate ancestral, reestruturação física, investigação corporal, laboratórios criativos, amparados por propostas método-criativas de pesquisadoras como Inaicyrá Falcão e Carla Ávila, compartilho a possibilidade metodológica que se inspira nas manifestações populares brasileiras, mergulha na ancestralidade do bailarino, ressignifica as híbridas relações contemporâneas, sob uma abordagem rizomática. Emergindo assim, sabores para a composição performática que constrói personagens que se encontram no tempo ‘outro’ das tradições, in-corporando gestos, falas no movimento dentro-fora, fora-dentro e principalmente contemplando o autoconhecimento e a formação do intérprete-pesquisador-militante.

PALAVRAS-CHAVE: Danças Brasileiras; Gengibre; História Oral; Persona.

ABSTRACT: Intertwining elements inspired by the dance (as an image representative of the complexity of movements, sensations, perspiration, mental and motor effort), I seek to present Duga, that they said was a slave. In trimming staff will present the GENGBRE (ginger) Group which gave me the experience of the process of body-in-action character and understanding of the self emerge in this dance. Dialoguing with several authors who have subsidized me, I watched this “way back” as a master Puri says around here, I propose to identify the steps that clarified the understanding that this political art making, this black woman who accesses voice speaking, identity as a subject fighting that sings, dances and plays. Dancing with ethnocenology, oral history, ancestral rescue, re-structuring physical, bodily research, creative laboratories, supported by proposed method-creative researchers as Inaicyrá Falcão and Carla Ávila. I share the methodological possibility which is inspired in the popular Brazilian ancestry plunges

into the dancer, the hybrid significance to contemporary relationships, under a rhizomatic approach. Emerging thus flavors for performative composition that builds characters that are on traditions time, in body gestures, speech in motion inside-out, outside-in and contemplating the mostly self-knowledge and training of interpreter-researcher-activist.

KEYWORDS: Brazilian Dance; Gengibre Group; Oral History; Character.

1. CAMINHO DE VOLTA

*Quero ouvir; meus sonhos lembram;
as canções; e a minha fé;
E sentir, a liberdade;
ou lembrança, do que é!*
Musical Aida, Elton John e Tim Rice.

São Paulo, janeiro de 2009. Tratava-se de um curso de Teatro Musical, no Espaço 10x21, espaço para ensaios, *vernissages*, audições. Ministrado brilhantemente pela coreógrafa Maiza Tempesta. Caso, curiosamente, tenha lido a referência dos versos acima, ao descobrir que é parte de uma estrofe traduzida de uma canção de um musical norte-americano, peço calma, pois em breve o corpo e ancestralidade brasileiras que o resumem, aparecerão. Os versos são de umas das canções mais importantes do musical *Aida*, canção que naquele curso de verão, na metropolitana e, em determinados espaços centrais, desterritorializada etnicamente São Paulo, me envolveu em seu grito de liberdade que fundia belamente as linguagens que mais me identifico, o jazz dança, e o brilho impregnado de suor, sangue e coragem das lutas e danças negras.

No entanto, o caminho de volta, começou com um relato de outro momento, marcado pelo convite da Prof^a Carla Ávila, atualmente coordenadora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, que, logo em seguida, na época em que ministrava no Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa – UFV, se tornara minha grande mestra no fazer poético, na militância que carrega a negritude e no amor como suplementos. O convite propunha a participação no elenco de intérpretes pesquisadores do Gengibre – Grupo Interdisciplinar de ensino, pesquisa, extensão e Arte sobre Cultura Popular –, atuante nos mares de morros dos arredores de Viçosa, desde 2004. Estávamos no final de 2008, me encontrava no final do quarto semestre de graduação, definindo minhas paixões profissionais, identificando as linhas de pesquisa que discordava e/ou pouco me atraíam.

A princípio o convite era para que eu contribuísse apenas cantando no grupo, devido ao fato de ser fundamental ter cursado a disciplina Danças Brasileiras I para compor o corpo de baile do Gengibre. Contudo, motivada em transformar meu cor-

po, aprisionado em linhas clássicas que negavam minha afro-brasilidade, e resignificar meu processo de crescimento intelectual que tinha como base a rotina racista da pequena Rio Claro, cidade do interior de São Paulo, onde nasci, Carla Ávila, começou seu trabalho de lapidação, construção, investigação, desta intérprete que voz fala, segundo as metodologias que envolvia o fazer artístico Gengibreiro.

2. SABERES E SABORES RIZOMÁTICOS

Envolta por seu inconfundível sabor harmoniosamente forte, preciso adentrar este artigo, que introduz discussões acerca da partilha proposta entre etnoce-nologia e história oral adjacente aos conhecimentos específicos da Dança, no processo de criação de personagens para espetáculos cênicos de Arte Contemporânea segundo matrizes das Danças Brasileiras, tendo a personagem Duga como referência central, apresentando o Gengibre. Assim como sua metodologia básica, com o mesmo sabor deste rizoma de origem norte africano, que condimenta experimentações culinárias e dançantes.

O Gengibre, vinculado as Universidades já citadas, UFV e UFGD, compõe-se por discentes, docentes e parceiros da comunidade de diversas áreas de atuação, que partem dos aspectos privilegiados de suas observações e suas especificidades, reconhecendo-se como intérpretes-pesquisadores de arte contemporânea embebida por Dança / Teatro e temperada com diversas manifestações populares para multidisciplinarmente refleti-la. Em um processo de gestão, criação e orientação compartilhada, o grupo propõe-se à reflexão rizomática teórico/prática, cênico/dramática e expressivo/corporal sobre as temáticas da oralidade, identidade e memória que estão presentes nas manifestações culturais populares e identitárias brasileiras, especificamente da Zona da Mata Mineira. (VILAÇA, 2011)

Compreendendo rizoma como método que procura “estabelecer conexões transversais entre os estratos e os níveis, sem centrá-los ou cercá-los, mas atravessando-os conectando-os”, nos leva a determinar Deleuze e Guatarri como pilares de nosso estudo, haja vista que, ao determinarmos nossa denominação sobre um conceito deles, tal conceito passa a determinar nosso ideal teórico/prático que, feito raiz, se espalha, metamorfoseia, desconecta-se, gera novos eixos, conecta-se e sempre se transforma em uma saborosa dinâmica fluida sem amarras ou valores pré-estabelecidos (como nas pesquisas quantitativas), e ainda no inesperado degustar das pesquisas sensíveis, artísticas, qualitativas. (GUATARRI e ROLNK, 1986, p 322 apud ÁVILA, 2007, p. 18)

Assim, o primeiro passo para compreender o Gengibre foram os laboratórios diários, de criação e organização corporal no estúdio do Curso de Dança; laboratórios externos com os pés no barro; coabitação com as comunidades parceiras, e, principalmente, construção do meu ‘memorial ancestral’ onde, procurando as raízes, encontrei os grandes rizomas que conectaram Serzedellos e Vilaças e que formaram a Aline em todos estes passos; munida é claro, do meu diário de bordo onde depusitei poéticas e detalhes.

3. MEMORIAL ANCESTRAL

*Quem lembra com agudez e profundidade,
Desoculta o que estava coberto na própria alma.*
(BOSI, Alberto apud SANTOS, p. 133)

Entrei no Gengibre. Meu primeiro passo foi construir um memorial, conviver com meu diário de bordo, e, no estúdio, deixar meu corpo ser desconstruído pela estruturação do ‘corpo mastro’.

Quantas lágrimas. Datas, fatos, fotos, memórias, enganos, descobertas, traumas, ressentimentos, alegrias. E quantas alegrias! Músicas, estórias, causos, momentos, amor e comida. Muita comida.

E, mais uma vez, o sabor entra em cena. E meu memorial ancestral, que tinha como compromisso, de maneira poética e esteticamente apresentável, conter uma árvore genealógica e relatos detalhados da minha família, configurou-se como um *livro de receitas*.

A capa, decorada com tecidos da personagem que começava a ser construída nas transpirações ao toque de tambores, dentro do estúdio. Centralizada, dentre os retalhos, havia uma máscara de gesso, exibindo minha face, meus traços que são praticamente a cópia de meu pai. E ao abrir este livro com cara de livro de poções, ofereci com toda a devoção, detalhes de cada membro da família após a sua receita favorita.

Fui descrevendo os personagens Serzedellos, os Vilaças, analisando as relações familiares, as relações econômicas, de poder, de carinho, de medo que envolvia cada membro da família, onde também incorporei amigos que completaram esse todo; minuciosamente fui me interpretando e me encontrando em cada expressão do outro que descrevia.

Quantas lágrimas. Meus amigos de república foram testemunha. Neste movimento de *descobrir* minha família, atingi a dor e o prazer de começar a me *reconhecer*. Dor e prazer em escavar minhas memórias subterrâneas e de meus pares. Lembrando que Von Simpson (2000) construiu o entendimento que são essas memórias subterrâneas que perpetuam as matrizes ancestrais, e, por conseguinte tornam-se profundos mananciais de preservação das culturas populares. (ÁVILA; FALCÃO, 2011, p. 311)

Acontece que, paralelo às vidas que eu investigava, a morte do meu avô paterno se aproximava: José das Neves Vilaça, amado Zé Duga. Ainda sinto o cheiro de carne na banha, o gosto daquela mortadela finissimamente fatiada com aquela pimentinha que não se encontra mais. E o andar? Caminhava rápido, em um pisar sempre determinado. Nos olhos carregava uma humildade, por vezes até se subjugava. Aquela gargalhada quando encantava os oito netos com as estórias do Saci, ou com qualquer outro causo mineiro, ainda ressoa. Aliás, o livro de receitas não é por acaso, tampouco, o fatiar em fios a couve, ou a carne na banha, nem mesmo minha vinda pra Viçosa.

Tratava-se de um mineiro, nascido em Cláudio. Viu seu pai abandonar a guerreira Duga ainda jovem. No auge da vida adulta, tragicamente teve que seguir em frente após o falecimento de sua esposa, a bela Valdete, quando seu quarto filho (meu pai) possuía apenas quatro anos.

Levou Tia Du (Maria Luiza), Tio Valter, Tio Zé (José Carlos) e o Dengo (meu pai Valdir) para Mogi das Cruzes, local no qual os criou. Foi na charmosa, periférica, um tanto marginalizada e carnavalesca, Vila Industrial. Perto dali, seu Zé Duga trabalhava. Morava em uma casinha típica, para trabalhadores com banheirinho do lado de fora.

De tal modo, mesmo neste panorama resumido do que fora o ‘Memorial Ancestral’, evidencio o fato de tratar-se de um passo constituinte desta metodologia que ora lhes apresento; passo que revela traços sensíveis, racionais, compreensíveis ou não, da rotina cultural.

Compreendendo dessa forma, o seio familiar como sujeito e objeto da cultura, envolto pela complexidade de produzir, reproduzir, resignificar, desprezar e, até mesmo, ser oprimido pela cultura popular, complementando com afirmações de Marilena Chauí (1994) e Canclini (2005) onde explicitam que “cultura popular como parte-resultado de um sistema de dominação, de lutas sociais e relações de poder”, sem com isso, pensando Gengibreiramente, cair nas relações dicotômicas de bipartição do mundo, nos valendo de observações que possibilitem buscar complexidades que não são resumidas em dois mundos, feito o sensível e o das ideias. (AVILA; FALCÃO, 2011, p. 311).

Para em seguida, fazer com que os detalhes das minhas histórias, as características específicas de relações familiares, assim como as relações externas, possam adquirir a força de densificar, enquanto objeto de pesquisa e questionamento, os traços dos fazeres que, culturalmente, permeiam o cotidiano e a personalidade de cada membro deste rizoma Vilaça.

Na outra parte deste emaranhado rizoma, reside a família Serzedello, de mestres e doutores. A artista plástica Lélia Serzedello que desposou o dançante cabeleireiro Valdir Vilaça, filha caçula da altiva Lydia Serzedello, na infância ia de carro oficial da UNESP para escola. Seu pai, formado em agronomia na ESALQ, também, assim como Zé Duga, saído da roça, mas no caso, roça paulista, traçou outros caminhos de resistência negra: ao apresentar-se como diretor da UNESP, presidente do Rotary Club, ao levar os, também quatro filhos, para viajar pelo Brasil em um Veraneio, construiu uma identidade étnica, econômica e cultural, completamente diferente da construída no lar Vilaça.

E é desta aparente dicotomia, que se revelou um gigantesco emaranhado muito mais complexo do que uma bipartição de contrastes, que nasceu a personagem Duga, e que emergiu a artista-docente, Aline SerzeVilaça.

4. CAFÉ COM BROA: HISTÓRIA ORAL E ETNOCENOLOGIA

E foi ouvindo estórias, histórias, conversas, desabafos, desabrochar de memórias, causos, canções, cancioneros, prosas. Foi vendo lágrimas, sorrisos,

desviar de olhares, disfarçar de risos. Foi apreciando a alvorada, o dançar, o suor, o brilho nos olhos. Comendo o tropeiro, saboreando o café, repetindo a broa, que nós intérpretes – pesquisadores, universitários em busca de nós mesmo, de iniciarmos nosso processo de auto conhecimento através/ pela/com a Dança que entendemos que deveríamos como bem afirmou Luiz Alberto Oliveira Gonçalves (2006) nos debruçar sobre a “própria herança buscando dialogar com o passado para descobrir a própria identidade”. (VILAÇA; ASSIS; GRUPIONI, 2011, p. 115) (*sic*)

Este passo importantíssimo, de diálogo, trocas, atenção, escuta, silêncio, observação de gestos, descrito acima, chamamos de pesquisa de campo, ou coabitar com a fonte, ou carinhosamente de tomar ‘café com broa’. Momentos de investigação em história oral, de observação da releitura das memórias particulares que se misturam, e complementam as memórias coletivas, construídas pelo Estado ou pelo povo. Momentos etnográficos que para nós, artistas, são poéticos espetáculos legíveis pela etnocenologia.

Importante, ao menos pincelar que os autores que subsidiam nosso estudo em etnocenologia são Armino Bião, Jean-Marie Pradier e Claude Levi-Strauss, munido de suas reflexões antropológicas.

Armino Jorge de Carvalho Bião, organizador do esclarecedor aglomerado de textos de sua autoria chamado “Etnocenologia e a cena baiana”, nos dá uma “horizonte metodológico” pensando em uma “etnometodologia, pelo interacionismo simbólico, pela antropologia do imaginário, pela história das mentalidades, pela sociologia do cotidiano” e pelo ponto que eu gostaria de salientar “**pela pedagogia centrada na pessoa**”. (BIÃO, 2009, p. 92)

No entanto, contemplando aspectos didáticos deste artigo introdutório, não posso deixar de lembrar que Bião após incansáveis, pesquisas, colóquios, congressos e debates afirmou que esse

histórico da etnocenologia revela seu atual estado pré-paradigmático. Um momento recente definível por datas (1995-1999), de confusão conceitual, de conflitos intelectuais [...] A própria ideia de que o prefixo etno, para referir-se à cultura, grupo social, seria uma estratégia da compreensão da multiculturalidade e da transculturação, como formas de combate ao etnocentrismo, atribuindo um caráter temporário à etnocenologia, que seria substituída pela cenologia. (BIÃO, 2009, p. 91)

Todavia, sem a pretensão de alcançar uma cenologia geral no estudo da composição da minha personagem e junto da investigação familiar, sugiro aqui, que nesta proposta de salientar uma metodologia Gengibreira, talvez, precisamos manter nosso recorte cenológico com o prefixo etno, ethos,* que em sua origem grega, significa dentre outras palavras, hábitos e harmonia.

Pois, estaremos continuamente investigando e nos apaixonando por fazeres culturais espetaculares e cotidianos, de pessoas (de maneira mais holística possível), de comunidades marginalizadas, periféricas que agregam aos seus costumes e carregam em sua pele heranças étnicas, salientando com muita energia as minhas heranças étnicas que foram negadas, mas sua investigação exigida, neste processo Gengibreiro.

Heranças étnicas que de maneira geral, por vezes, justificam a territorialidade excluída dos meus pares, e, justificam também, seu cotidiano fantástico. Atribuindo a fantástico, a simbologia e a magia presentes nas manifestações ritualísticas, festivas, expressivas, por sua vez fantásticas, extracotidianas, porém inscritas, transcritas, reescritas no dia-a-dia, daquele grupo social.

Ao vivenciar tais experiências, constata-se um manancial de matrizes dramáticas e artísticas, que podem ser modificadas e adaptadas para a cena, nos propiciando uma “matéria prima” rica em significados, sentidos e contextualizações que dialogam constantemente com nossos mitos de origem, buscando um refletir sobre nossa identidade. (ÁVILA, 2007, p. 14)

Como ensinou Claude Lévi-Strauss (1973), “é preciso ver nas condutas mágicas a resposta a uma situação que se revela à consciência por manifestações afetivas, mas cuja natureza profunda é intelectual”, uma vez que “o homem exige ao pensamento mágico que lhe forneça um novo sistema de referência, no seio do qual os dados até então contraditórios possam se integrar” (LEVI-STRAUSS, 1973, p. 212-213)

Estava, portanto, entrando em um processo que cria poesias corporais, refletindo e vivenciando o difícil ‘fazer com alteridade’, ou seja, um fazer que segundo Frei Beto, se dispõe a aprender com o outro em sua plenitude. Um fazer em que eu iria, feito às tradições dos povos originários (africanos e indígenas), apreender com meus antepassados, respeitar e considerar como fonte de conhecimento os saberes e sabores destes atores sociais marginalizados, dialogando com grandes autores, mas, acima de tudo, tendo a coragem de fazê-lo através da capacidade inata do corpo de apreensão destes aprendizados e da realidade que nos rodeia.

5. DANÇAS BRASILEIRAS

A disciplina intitulada “Folclore e Danças Brasileiras”, oferecida a partir do quinto semestre do curso de bacharelado em Dança, pela Universidade Federal de Viçosa, cuja ementa sugere

Pesquisa e prática das manifestações populares, folclóricas e espetaculares. Introdução a Etnocologia. Iniciação e investigação ao estudo da mecânica e aprendizado gestual e corporal das manifestações folclóricas. Excursão pedagógica-investigativa. (EMENTÁRIO UFV, 2012)

Na época, a disciplina era ministrada pela diretora do Gengibre, Carla Ávila, e nesta graduação em questão, também se encontravam presente, mestres como Laura Pronsato, e Evanize Siviero que, formadas na UNICAMP, também dialogavam com teóricas das Danças Brasileiras, como Inaycira Falcão, base do trabalho do Gengibre, e Graziela Rodrigues.

6. InCORPOrAção

INCORPORAÇÃO

inCORPOação

in(dentro)

Corpo

Ação (fora)

Nos laboratórios cênicos, as memórias têm a permissão de emergir com toda sua fúria, leveza, tristeza, alegria e as mais diversas sensações que ela proporciona. É o momento em que o intérprete/pesquisador, guiado pelo olhar atento e carinhoso da diretora, tem a segurança para mergulhar em si e em tudo que vem pesquisando. É o momento de liberar corporalmente tudo que se sente, sentiu, de experimentar movimentos, de entender as características físicas e psicológicas do personagem que começa a tomar forma e tomar conta do corpo: hora de experimentar sequências coreográficas de rascunhar cenas para, depois, decantar tudo levar o que há de mais entregue à cena.

Com base nas experiências vividas nos corpos dos bailarinos, seus históricos e suas sensações vivenciadas durante a pesquisa de campo e a pesquisa familiar que cada intérprete fez, “a construção do papel está ligada à pessoa do dançarino e não ao personagem que se busca fora de si próprio”, temos a permissão de conhecer, resgatar, assumir nossas angústias, medos, dores, impotências, limites, raivas, desejos, sonhos, vontades para, enfim, a partir de improvisações, iniciar a produção do solo. Trazendo a incansável e dolorida busca pelo movimento orgânico, pelo movimento que parte da necessidade. (SILVA, 2005, p.124 apud MENDES, p. 5)

Nestes investigativos laboratórios, “deixando sempre um espaço para o surgimento de expressões voluntárias”, vivenciei diversas sensações: a **insegurança** de me deparar com a liberdade de criar o próximo passo, de não seguir uma lógica de ligação de movimentos; a **raiva**, nos laboratórios dirigidos, cuja temática dramaticamente estimulada e provocada pela diretora Carla Ávila, trabalhavam com contrapostos da minha pré-identidade, porém, viscerais na identidade do personagem que emergia. Plenitude, provavelmente, próximo da plenitude, quando, por exemplo, ouvi pela primeira vez, o timbre de voz, outro, que saía dentre meus lábios, uma emoção espantosa ao ouvir pela primeira vez a voz da minha Duga. (SANTOS, p. 88, 2006)

7. FILHA DE YANSAN...

...comadre de Exu/ e sofro da mesma sorte de Electra!
Mitos,¹ Ritos e Arquétipos.

Eis aqui o “*poder do mito*”,¹ perpetuar ensinamentos, dramatizar cenas da vida, transpondo-as para a atmosfera ficcional, com a dimensão universal de atingir nossa pequenez ou mortalidade real. Apresento-lhes, mais um passo desta proposta de ‘metodologia gengibreira’: o encontro com o/seu mito.

Contemplando ainda o processo ‘de dentro pra fora; de fora para dentro’, trago agora a necessidade de encontrar ‘o’ mito, ou o ‘seu’ mito, entendendo que muitas vezes é o mito que encontra o personagem e por vezes é o personagem que persegue um pré-determinado mito. Evidenciando o caráter universal que eles (mitos) carregam em suas entrelinhas e metáforas, para, com isso, enriquecer nosso roteiro, nossa criação e maturação de personagem e do espetáculo. Assim, minhas inspirações mitológicas foram Electra, devido à visão heroica que tenho com meu pai. Yansan, e sua ventania. Exu e seu poder de abrir caminhos, e sábio comunicador.

Tambores que não cessavam, suor, suor, suor. Giras, entidades, saias brancas, charuto, uma energia grossa que gerava a vontade de tocá-la. Como presente, recebi um cigarro. O tempo cronometrável parou, outro tempo se instalou. Estava no terreiro de umbanda Ilé Aye de Oxossi, a princípio observando os detalhes, no momento seguinte, em prantos. Era a experiência, o coabitar, era o ‘café e broa’, era mais um passo da metodologia, ‘*o poder do rito*’.

Absorta pelo respeito que delicadamente se deixa inundar, mesmo que consciente de meu papel observador/pesquisador, inundada estava, pelo “plano espiritual que embebeda todos aqueles que ali estão, em certo ‘estado de Graça’”, um estado de comoção que sensibiliza, ou ao menos, desassossega até, os mais céticos. (ÁVILA, 2007, p. 14)

Buscando “compreender o processo pelo qual o sagrado se expressa no cotidiano e o processo reverso, em que o cotidiano é expresso no sagrado” (SANTOS, 2006, p. 36). Compreendendo, enfim, que aquela corporeidade de expressividade gigantesca nascia da fé, e ficou como desafio naquela tarde de coabitar, trazer para o meu corpo tamanha expressividade.

Após visitar o terreiro, ao observar o figurino que já havia esboçado, envolta pelo fascínio que as imagens e características de Yansan me causavam, percebi, como diria Inaycira, que o processo estava em um estágio em que “a realidade estava no exterior, mas sua realização transformava-se no interior de minha subjetividade, no inconsciente, e voltava à superfície, concretizando o espaço interior.” (SANTOS, 2006, p. 88)

Desta forma, arquétipos, como diria Carl Gustav Jung, símbolos presentes em nosso inconsciente, emergiam arrebatadamente. Característica que desconhecia em mim, reconhecia com naturalidade na personagem que emergia, mas que eu também vestia, feito máscara.

8. TRIPLO MOVIMENTO: AL-DENGO-DUGA

Há na verdade um duplo movimento entre memória e identidade, pois uma é constitutiva da outra, e ambas necessárias para a formação dos diferentes níveis de associação e inserção social elaboradas no tempo. (CERBINO, apud BOGÊA, p. 39, ver POLLACK, Michael)

Neste caso, o duplo movimento de memória e identidade, rizomatizaram-se em um triplo conhecimento das três figuras masculinas mais importantes da minha vida: Alcides Serzedello, Valdir (Dengo) Neves Vilaça e José das Neves Vilaça (Seu Zé Duga). O memorial ancestral, a história oral, a etnocenologia feita no congado, as análises do diário de bordo, a estrutura do **corpo mastro simbólico** que possui as raízes conectando e rizomatizando na terra, o quadril que, em seu movimento de 8, inscreve o infinito, o tronco que pronto pra luta também baila feito bandeira, mas junto a coluna conecta céu e terra, sagrado e profano, feito mastro finaliza a estruturação exigida nos laboratórios com a cabeça altiva, como a das mulheres e homens dessas famílias, carregando, simbolicamente, uma coroa poderosa, tal e qual a do congado.

A tríade gerou o solo *Linha de Força*, que é fruto das tríades gengibreiras que são real, ritual e virtual. *Linha de Força* revelou Duga, a personagem, e fortaleceu Aline, a intérprete-pesquisadora: negra, militante e acima de tudo artista-docente engajada nas questões étnicas e de identidade.

Justifico racionalmente o privilégio das características *Vilaças*, pois, em páginas anteriores, salientei que se tratava de um fazer que evidenciava os saberes marginalizados, as vozes caladas pelo conhecimento hegemônico, eurocentrado, economicamente elitizado. Obviamente a história do Doutor Alcides Serzedello será contada em muitos livros, no entanto, a do Seu Zé Duga cabia a mim.

Desta forma rápida, confesso a vocês que a minha Duga, filha de Yansan, comadre de Exu, vivente da mesma sorte de Electra, aplaude em pé, os esforços de Zé Duga e a coragem de sua mãe Duga, aquela que vendia sabão de cinza, e urrava em pé, lá para meados de 1920. Minha Duga reverenciava as palavras de Dona Quininha, congadeira de Ponte Nova, cidade vizinha de Viçosa, em que o Gengibre teve a honra de fazer pesquisas e registros orais. Homenageia a Rainha Nzinga, para quem no meio do solo compus uma música. E por fim, conectando ao começo deste artigo, a minha Duga, negra, escrava, angoleira, cantou, gritou, chorou, pariu, lavou pés, teve um F queimado nas costas, foi estuprada, violentada, fugiu da fazenda que fosse, do sinhô que fosse, por que quis ouvir, donde seus sonhos a rememoravam, e sua fé gritava a esperança da liberdade ou lembrança do que era.

REFERÊNCIA

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. *Itinerâncias e inter heranças*: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

Frei Betto. *Alteridade, subjetividade e generosidade*. Disponível em: <http://www.freibetto.org/index.php/artigos/72-alteridade> Acessado em: abril de 2011. Ementas dos cursos de graduação da UFF. Disponível em: <http://www.res.uff.br/docs/Ementario.pdf>, Acessado: agosto de 2012.

LEVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia; A eficácia simbólica. In: *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 212- 213.

PRADIER, Jean- Marie. Etnocologia. Trad. Nadja Miranda. Christine Greiner e Armindo Bião (org.). *Etnocologia: Textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 23-29.

SANTOS, Inaycira Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade*: uma proposta pluricultural da dança- arte- educação. 2ª Ed., São Paulo: Terceira Margem, 2006.

VILAÇA, A; DEVA, A; GRUPPIONI, R. Persona de vozes caladas por outrem. In: III Seminário e Mostra Nacional de Dança- Teatro, 2011, Viçosa. *III Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil*. Viçosa: Tribuna, 2011, p. 110 – 124.

VILAÇA, A.; ÁVILA, Carla; DEVA, Ananda; SILVA, Francisco Thiago Cavalcanti da; SILVA, Maria Gabriela Almeida; ARAÚJO, Amanda Couto; MARONO, T. T.; FERREIRA, P. C. Terra-Preta: Memória, Ancestralidade e Dança-Teatro In: II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro, 2010, Viçosa- MG. *II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro*, 2010.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento*: o exemplo do centro de memória da UNICAMP. Faculdade de Educação e Centro de Memória da UNICAMP. Disponível em: <http://lite.fae.unicamp.br/revista/vonsimson.html> Acessado em: 1 de abril de 2009.

DO GROTESCO AO GROTOX: O CORPO/DANÇARINO COM DEFICIÊNCIA NO GRUPO DANÇANDO COM A DIFERENÇA

Ana Cecília Vieira Soares

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

ceciliadanca@gmail.com

RESUMO: GROTOX é a obra coreográfica de autoria do Prof. Ms. Henrique Amoedo, que foi executada pelo Grupo Dançando com a Diferença, da Ilha da Madeira, em Portugal. O Grupo, que é denominado de Dança Inclusiva, tem em seu elenco dançarinos com e/ou sem deficiência atuando juntos. Estudar e entender as relações estabelecidas no processo de criação dessa obra coreográfica específica, que tem como tema central O Belo e o Feio, segundo o entendimento de Umberto Eco, é um dos objetivos da minha pesquisa. Identificar a trajetória estética da apresentação do corpo com deficiência na arte, a partir do estudo sobre o grotesco é o que proponho nesta comunicação apresentada a esse Seminário Intersções, Corpo e Memória.

PALAVRAS-CHAVE: Obra Coreográfica; Pessoa com Deficiência; Crítica.

ABSTRACT: GROTOX is the choreographic work authored by Prof. Ms. Henrique Amoedo called GROTOX. The choreography was performed by the group Dancing with the difference of Madeira's Island in Portugal. The Group, which is called Inclusive Dance, has in its cast, dancers with and / or without disabilities working together. Studying and understanding the relationships established in the process of creating this specific choreographic work, which is focused on The Beautiful and the Ugly, according to the understanding of Umberto Eco is one of the goals of my research. Identify the trajectory of aesthetic presentation of the disabled body in art, from the study of the grotesque is what my propose in this paper presented at this workshop Intersections, Body and Memory.

KEYWORDS: Work Choreographic; Person with Disabilities; Criticism.

1. DO GROTESCO

Entender as relações que se estabelecem em cena entre dançarinos com e sem deficiência, mais precisamente no espetáculo Grotox do Grupo Dançando com a Diferença (GDD) da Ilha da Madeira, em Portugal, é o que move minha pesquisa enquanto mestranda em Dança do Programa de Pós-graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Para tanto, necessário se faz traçar um panorama sobre a mudança paradigmática que ocorreu em relação à imagem e à visibilidade do corpo com deficiência na cena artística.

Traço esse panorama a partir do movimento artístico do Grotesco. A presença do diferente e da diferença na arte é constante. Historicamente essa presença esteve, durante muito tempo, ligada às representações nas artes plásticas. E as mudanças de entendimento perpassam pela visão que associava a diferença ao feio; a feiura passou a ser considerada tudo que não fosse divino; depois tudo que era disforme e desproporcional era feio.

Vários autores, como Sodré e Paiva (2002), afirmam que, apesar do grotesco estar associado ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), esse termo vem sofrendo, ao longo do tempo, transformações metafóricas em seu sentido. O termo grotesco aparece pela primeira vez no século XV, em decorrência de um tipo de pintura ornamental descoberta, na Itália, em escavações de grutas (*grotto*) datadas do período romano. (MATOS, 2012, p. 43)

Apesar do aparecimento do termo grotesco datar do século XV, só passou a ser reconhecido como movimento estético a partir do século XVII. Ainda segundo Matos, 2012:

Não obstante as mudanças conceituais ocorridas até o século XVIII, o grotesco só passa a ser analisado como uma categoria estética na arte nesse período, tendo como um dos marcos a publicação de Justus Moser (*Arlequim ou a defesa do grotesco cômico*), influenciado pela *Commedia dell'arte* com a figura caricatural do Arlequim.

Ao corpo com deficiência era permitido fazer parte desse movimento, não por sua valoração enquanto artista, mas, sim, pela espetacularização de sua deficiência. Da total exclusão à permissividade na participação nos carnavais medievais; depois dos espetáculos dos cômicos, dos bufões ao circo dos horrores; ao Freaks Shows. Dentro de cada momento de aceitação, o que se observa é que o olhar lançado sobre esse corpo esta sempre associado ao exótico; um olhar depreciativo que, por vezes, expõe o artista a situações de humilhação.

Ao corpo que não se enquadrava nos padrões de normalidade, ao corpo que não era a imagem do ideal, do virtuoso, do belo restava aceitar essa participação na estética do grotesco. Porém, com o advento do modernismo, houve a tentativa, no mundo das artes, de buscar uma estética que não fosse imposta pelo classicismo; teve início um movimento de romper com as “armaduras” usadas pelos corpos.

No caso dos corpos dançantes, as sapatilhas de ponta foram abandonadas e os figurinos que remetiam às figuras das ninfas com suas leveza e perfeição, foram substituídos por pés no chão e por roupas que deixaram de ser a representação de seres etéreos: as malhas e vestidos mostravam o corpo do dançarino. Mesmo com essas mudanças, que foram bastante significativas, o corpo ainda é

idealizado e suas performances buscam o preciosismo; a participação ainda é negada ao corpo que não estiver apto a executar esses padrões.

Quanto à dança, a presença desses corpos, nas poucas vezes em que são aludidos, ficou restrita s representações feitas por corpos “normais” às estereotipias dos corpos não idealizados, já que no palco só havia possibilidade de manifestação de uma única perspectiva de corpo. (MATOS, 2012, p. 54)

Saliento, porém, dois momentos que são importantes para que o corpo com deficiência participasse de forma mais ativa da cena da dança. Depois da Segunda Guerra Mundial, o trabalho das clínicas de reabilitação dos vitimados pelos combates abriu as portas para a vivência da arte como terapia. Apesar da instrumentalidade presente nessas vivências, identifico essa prática como introdutória de um pensamento sobre as possibilidades do fazer artístico do corpo com deficiência. E um segundo momento, na década de 1960 com a cena da dança contemporânea nos Estados Unidos da América, na qual suas experimentações permitiam ao corpo realizar as linguagens que fossem próprias a ele, e não as linguagens que eram impostas a ele anteriormente.

A busca por discursos de um corpo singular, que possui uma lógica sensório-perceptiva, expressiva e cultural específica, contribui para o surgimento de uma nova vertente estética na dança contemporânea, em que o corpo é a apresentação de si mesmo, e essa linha, por sua vez, abre a possibilidade para que grupos compostos por bailarinos com e sem deficiência, [...], explorem as diferentes fisicalidades e singularidades na dança. (MATOS, 2012, p. 60)

E dentro dessas novas possibilidades que a dança contemporânea nos apresenta, escolho analisar a obra coreográfica do Prof^o. Ms. José Henrique Amoedo Barral: GROTOX, executada pelo Grupo Dançando com a Diferença (GDD) da Ilha da Madeira-Portugal.

2. DO GROTESCO AOS GRUPOS

Grotox foi criada a partir do convite feito pela Casa da Música da Cidade do Porto-Portugal, no âmbito do Festival ao Alcance de Todos, ao Grupo Dançando com a Diferença (GDD). Justifico minha escolha por essa obra coreográfica pelo fato de ser de autoria do Prof^o. Henrique Amoedo, o responsável pelo uso inicial do termo Dança Inclusiva em língua portuguesa, quando da defesa de sua dissertação de mestrado em Motricidade Humana-Dança pela Universidade Técnica de Lisboa-Portugal, em 2002.

O fato de o GDD ser dirigido artisticamente por Henrique Amoedo já localiza o fazer do corpo/dançarino com deficiência. O trabalho é considerado de Dança Inclusiva, ou temporariamente inclusiva, como define a direção do Grupo. Faço

aqui uma ressalva no que tange a essa nomenclatura, indicando que em seu trabalho de mestrado, Amoedo não propõe a criação de um novo método de dança; mas apenas cria um nome único, em língua portuguesa, para uma dança que é feita em vários países, a dança com pessoas com deficiência. Acrescento ainda que para que haja um trabalho artístico de dança inclusiva, faz-se necessária a presença em cena de dançarinos com e sem deficiência atuando juntos.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER/KATZ, 2004, p. 131)

A obra coreográfica Grottox faz parte do quadro do repertório do GDD e foi apresentada em 2009, na Cidade do Porto e na Ilha da Madeira. Segundo informações do coreógrafo, o nome da obra é a junção dos nomes: grotesco e botox; e tem como tema central o belo e o feio. O referencial teórico utilizado são as obras de Umberto Eco: *A história da beleza* e *A história da feiura*.

Lanço meu olhar sobre o Grottox a partir dos preceitos da crítica genética. O objetivo é conhecer o processo de criação da obra, para buscar entender quais foram as relações estabelecidas entre os corpos dançantes na construção da coreografia. E, dentro dessa perspectiva, não ser uma espectadora inerte, receptora, mas uma espectadora coimplicada com o fazer artístico em questão.

Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envolvidos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, que não apresentam sequer pequenas curvas, que guardam alguma espécie de mistério; distorcendo a complexa lógica que envolve o ato criador. (SALLES, 2004, p. 12)

Nessa perspectiva, recolhi as informações possíveis sobre o processo junto à direção artística do GDD e, munida desse material, passei a traçar as linhas do dossiê genético: um tipo de “diário” do processo, em que se busca encontrar os caminhos percorridos da produção à apresentação da obra.

O primeiro aspecto que gostaria de ressaltar diz respeito à equipe do Grottox, que é formada por diversas linguagens de arte: dança, música, fotografia, audiovisual. O trânsito entre essas linguagens é feito com o objetivo comum da construção de um espetáculo de dança; e a utilização da tecnologia é marca do

projeto. Além de compor a cena, de forma que nenhuma das linguagens se sobreponha à outra, o processo de produção foi vivenciado tendo reuniões presenciais e residências artísticas; porém, na maior parte do tempo, as reuniões eram via internet, porque a equipe era composta pelo GDD da Ilha da Madeira, pelos Músicos da Casa da Música da Cidade do Porto, e pelos músicos do 5ª Punkada de Coimbra.

O Grotox é uma coreografia construída por diferenças. O elenco da obra é composto por dançarinos, músicos e cantores com e sem deficiência; salientando o fato de que os dançarinos do GDD não tem um único tipo de deficiência. Esse fato demonstra o caráter inclusivo do grupo, por não garantir o acesso ao fazer artístico de pessoas com apenas uma deficiência específica.

Sendo um espetáculo que trata do belo e do feio como tema, vem provocar a seu espectador perguntado a todo instante: o que é belo? O que é feio?

A obra fez uma pergunta. Não se deixou consumir numa fruição instantânea, não permitiu que o olhar escorresse sem compromisso maior do que o de passar de uma cena à outra somente confirmando nossas expectativas e impressões. A coreografia entregou alguns níveis de apreensão, mas indicou que há mais a ser desvendado. Ou seja, o modo como àqueles passos estão montados propõe algo a mais. (KATZ, 2003, P.02)

E nessa provocação os corpos/dançarinos do GDD apresentam-se numa coreografia que conta a história de uma família que tem sua vida mudada quando nasce uma filha com deficiência. O espetáculo¹ tem duração de quarenta minutos, e durante esse tempo o elenco do Grotox, que não é composto exclusivamente por dançarinos, uma vez que a trilha sonora é tocada ao vivo, e ainda mais porque os músicos e cantores são parte integrante do roteiro e da atuação na obra; a história se desenrola com “certezas” e “felicidades” sendo postas à prova. A família que se desfaz, quando o pai vive o drama da aceitação da deficiência da filha e decide ir embora. Vencido que é pelos “fantasmas” das convenções do corpo perfeito, do corpo aceito, do corpo normal.

Grotox é uma história que a cada nova cena, nos provoca à reflexão sobre os modelos de “normalidade” que são impostos aos corpos para que sejam aceitos; para que possam desempenhar papéis sociais que pressupõem corpos idealizados para exercê-los. Uma história que não nos mostra uma resposta pra sua pergunta, mas que continua a nos questionar: o que é belo? O que é feio?

1. Gostaria de ressaltar que usar a palavra espetáculo, não diz respeito à ideia de espetacularização citada anteriormente neste artigo. A espetacularização a que me refiro segue os termos de Guy Debord em seu livro “A sociedade do espetáculo”: “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência.” (DEBORD, 1997, P.17)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argus, 2009.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. Moving across difference. IN: ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Hanover: Weleyn Press, 1997, p. 56-93
- AMARAL, Lígia Assumpção. *Pensar a Diferença/Deficiência*. Brasília: CORDE, 1994.
- AMOEDO, Henrique. Dança Inclusiva em contexto artístico ou dança “por enquanto” inclusiva. In *Caderno e Textos 1 Arte Sem Barreiras*. Rio de Janeiro: Armazém das Letras, 2002.
- _____. *Dança inclusiva em contexto artístico, análise de duas companhias*. Lisboa, 2002. Dissertação (Mestrado em Performance Artística – Dança), Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2002.
- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CORREIA, Fátima Daltro de Castro. *Corpo sitiado... a comunicação invisível: dança, rodas e poéticas*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- ECO, Umberto. *A história da beleza*. Editora Record.
- ECO, Umberto. *A história da feiura*. Editora Record.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento das prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola; 2010.
- GALLO, Silvio (Coord.). *Ética e Cidadania, caminhos da filosofia*. São Paulo: Papyrus Editora, 2002.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- GREINNER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. – São Paulo: Annablume, 2005.
- HARDT, Michel e NEGRI, Antonio. *Multidão*; tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- KATZ, Helena. Reflexões sobre o ato de criticar. Diálogo com o texto de Joubert de Albuquerque Arrais. In: *Anais do IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2007.
- MATOS, Lúcia Helena Alfredi de. *Cartografando múltiplos corpos dançantes: a construção de novos territórios corporais e estéticos na dança contemporânea*. Salvador, 2006.
- NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. *Poéticas da Multidão – autonomias co(labor)ativas em rede*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética. Fundamentos dos estudos enéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.

_____. *Arquivos de Criação: arte e curadoria*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

SASSAKI, Romeu Kasumi. *Inclusão/ Construindo uma sociedade para todos*. Rio de Janeiro: Editora WVA, 1997.

SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco/ Muniz Sodré, Raquel Paiva*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

IMAGENS E MEMÓRIA: ENTENDENDO A “CORPONECTIVIDADE” NA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA

Ana Clara Santos Oliveira

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

anaclarasantol@hotmail.com

RESUMO: Pensar na atividade de audiodescrever é compreender que o audiodescritor ao (re)criar para mediar uma obra de dança para pessoas com deficiência visual utiliza, em grande parte, da linguagem metafórica, construindo imagens auxiliadas pela memória e, percebendo-as para além do campo visual; é entender o pensamento de “corponectividade” que também está inserida na arte da audiodescrição de dança. O estudo subsidia-se pela ideia de um corpo que não está separado da mente e que não é agente passivo do ambiente, entendido neste contexto não como apenas um lugar, mas como um conjunto de condições para as coisas se relacionarem. O artigo trata de um trabalho teórico que discorre sobre tal modalidade de tradução intersemiótica articulada com as Ciências Cognitivas, com a finalidade de traçar diálogos e conexões possíveis acerca dos modos de produzir dança a partir da poética escrita e narrada.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens; Memória; “Corponectividade”; “Audiodescrição” de Dança.

ABSTRACT: Thinking of activity comprising the audiodescriber audiodescriber to (re) create dance work to mediate for people with visual impairments, largely uses the metaphorical language, building images and aided by memory, perceiving them beyond the visual field is understand the thinking of “bodyconnectivity” which is also included in the art of dance audio description. The study contributes to the idea of a body that is not separate from the mind and that is not passive agent environment, in this context understood as not just a place, but as a set of conditions relate to things. The article this is a theoretical work which discusses this type of translation intersemiotic articulating with the Cognitive Sciences, in order to trace possible connections and dialogues about the modes of producing dance from the poetic written and narrated.

KEYWORDS: Images; Memory; “Bodyconnectivity”; Dance Audio Description.

1. NOTAS INTRODUTÓRIAS

Ao propor entrecruzamentos entre dança e audiodescrição, se vislumbra proposição que, ao considerar o corpo (por meio das imagens, da memória e da relação de suas questões com o ambiente), busca desestabilizar determinadas concepções. De modo geral, ao falar deste entrecruzamento não se aborda o corpo, nem se compreende a arte de audiodescrever dança como ação do/no corpo com possibilidades de “transcrição”.

Enfocando a relação corpo / imagens e memória, esta reflexão aponta para possíveis modos de incluímos, como fonte de inspiração de partida nos estudos em audiodescrição de imagens em movimento, a abordagem “transcriar” ou recriar do poeta, tradutor, ensaísta e semioticista Haroldo de Campos (1992), traçando diálogos com as Ciências Cognitivas, mais especificadamente com o conceito de “corponectividade”, desenvolvido pela pesquisadora, professora e artista de dança Lenira Rengel (2007), que significa mentes/corpos em atividade conjunta e não trata da separação da mente.

O olhar direciona-se para o pensamento de imagem para além do visual na relação com os demais sentidos, como ideia, como forma do corpo pensar, sendo o corpo um agente ativo no ambiente, entendido este último, não apenas como um lugar, mas como um conjunto de condições para inter-relacionamentos. Tais modos de pensar o corpo revelam as construções de audiodescrição de dança¹ no presente trabalho. Um lugar de deslocamentos e de pontes com áreas que investigam o corpo, pois não há como falar deste entrecruzamento sem olhar para a complexidade do corpo. É mister relatar que este artigo pretende chamar a atenção e disseminar outros entendimentos, e devido a variável condensada de tempo, abordará apenas determinados pensamentos.

Assim, a AD de dança é entendida aqui conforme o próprio fazer compartilhado, inclusive com pessoas com deficiência visual da Associação Baiana de Cegos e outros; como uma arte de possibilidades: uma ação cognitiva do/no corpo, a qual o audiodescritor traduz imagens visuais em palavras (re)criando as cenas da obra de dança. Porém, dentre as definições no campo de tradução audiovisual intersemiótica, percebemos a necessidade de relatar conhecimentos produzidos na área da dança, produções estas, que precisam ser disseminadas para auxiliar outros estudos interessados na atividade de audiodescrição de dança.

Pensar na arte de audiodescrever dança compreendendo que o audiodescritor ao (re)criar faz uso em grande parte da linguagem metafórica, construindo imagens auxiliadas pela memória e, percebendo-as para além do campo visual, é a grande chave deste estudo.

1. Neste artigo abrevia-se como AD de dança.

2. A ARTE DE AUDIODESCREVER DANÇA

Quem audiodescreve vê com palavras. Vê, observa, registra. Transforma imagens em palavras...Para quem não enxerga poder peça, filme, desenho, até ópera assistir...E ver com palavras o que a imagem quer mostrar. Quem não enxerga pode saber que o moço está de preto. E a moça de amarelo...que o homem de barbas grisalhas entrou e o pacote sobre a mesa colocou...O que, quem, como, onde e quando ganham cores e formas. As palavras vão chegando. E o entendimento completando. Um vê, o outro escuta, e com palavras podem enxergar, abrir a janela e espiar...Cultura e informação acessar. Quem audiodescreve vê com palavras. E quem assiste também vê com palavras. (MOTTA, 2012)²

Há diversos caminhos teóricos para a construção das definições da audiodescrição³ e a reflexão sobre estas impulsiona o desenvolvimento de outras formas de vê-lo e entendê-lo. Por se tratar de um campo pouco explorado, os pesquisadores que têm se especializado definem a AD de acordo com sua aplicabilidade. Nesse contexto, a AD de dança consiste na tradução de imagens visuais em palavras, uma descrição narrada da obra de dança – elementos, os signos do espetáculo, como o figurino, iluminação, qualidades estéticas de movimento (fluência, leveza, níveis, apoios, e outros), materiais cênicos, relações, expressividades, mudanças no espaço, e qualquer outra imagem visualmente percebida. Nesta perspectiva,

Audiodescrição (AD): modalidade de tradução audiovisual intersemiótica onde as imagens, ou sinais visuais, são descritas em áudio, ou sinais acústicos, entre os diálogos. Ela otimiza a compreensão de produtos audiovisuais pelo público com deficiência visual e intelectual. A audiodescrição também se aplica a imagens estáticas, como pinturas, fotos, esculturas e slides de apresentação. Portanto, podemos encontrar a audiodescrição na TV, no cinema, no teatro, nos museus, em audiolivros, conferências e nas salas de aula. Ela pode ser pré-gravada (em filmes de TV, cinema, nos audioguias de

2. Livia Maria Villela de Mello Motta é Professora Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP), com parte de seu doutoramento feito na Universidade de Birmingham, Reino Unido. Trabalha como audiodescriitora e professora de cursos de audiodescrição desde 2005. É consultora do MEC/UNESCO e criadora do site/blog: ver com palavras. Organizou junto com Paulo Romeu Filho o primeiro livro brasileiro sobre o tema: audiodescrição: transformando imagens em palavras. Disponível em: < <http://www.vercompalavras.com.br/home> >. Acesso em: 15 de junho. 2012.

3. Pode-se encontrar definições de AD na dissertação de mestrado de Klístenes Bastos Braga, orientado pela Professora Doutora Vera Lúcia Santiago Araújo, intitulada “Cinema acessível para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de *O Grão* de Petrus Cariry”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, em 2011.

exposições e nos audiolivros); ao vivo (em espetáculos de teatro e dança conferências e salas de aula) ou simultânea (ex. em programas de TV ao vivo, que não possibilitam a elaboração de um roteiro anterior ao programa, portanto, neste caso, a AD é feita “na raça”). A audiodescrição também é definida como um recurso de tecnologia assistiva porque promove a acessibilidade para um público específico. (TRAMAD)⁴

Então, como acontece uma AD de dança?

Partindo de experiências na área de AD de dança e como bailarina, temos construído conhecimentos oriundos do próprio fazer no Grupo TRAMAD, numa abordagem teórica e, também, com envolvimento de pessoas com deficiência visual da Associação Baiana de Cegos em Salvador (BA) e outros.

Podemos afirmar que, como existem diferentes tipos de configurações de dança, a AD deve olhar para este fator também. Tal entendimento vem sendo explorado em minha dissertação (em andamento) de Mestrado em Dança no Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia.

É importante ressaltar que independente do tipo de processo ou configuração de dança, uma relevante estratégia adotada em trabalhos de variados profissionais de audiodescrição, é o reconhecimento do palco, da cenografia e outros possíveis antes da apreciação da obra propriamente dita. Isto possibilita além do toque, algumas descrições que provavelmente não poderão ser narradas no decorrer da dança devido ao curto espaço de tempo. No reconhecimento podem ser ditas, a exemplo: figurino, características dos dançarinos, materiais cênicos, outros.

Em linhas gerais, se o trabalho de dança for um espetáculo coreografado – estruturas fixas, a AD acontece por meio de um roteiro também estruturado, com ensaio da voz, acompanhamento do processo e/ou com o registro da configuração, posteriormente narrado ao vivo em cabine de tradução simultânea no caso de trabalhos em espaços convencionais como o palco ou sem cabine no caso de espetáculos itinerantes. Para isto, a acessibilidade comunicacional (receptores) precisa ser distribuída antes do início do espetáculo para as pessoas com deficiência visual (baixa visão e cegueira total). Em se tratando de um trabalho de contato-improvisação – estruturas coreográficas abertas ao improviso, a AD prepara de forma similar ao citado anteriormente, contudo resguarda a improvisação, tendo o audiodescritor que rearranjar acordos também para o improviso.

4. O grupo de pesquisa TRAMAD o qual pertencem como Audiodescritora (Tradução, Mídia e Audiodescrição) foi formado em 2005 na UFBA coordenado pela Professora Doutora Eliana Franco, com o objetivo de estudar e promover a acessibilidade audiovisual através da audiodescrição, ou seja, a tradução de imagens em palavras de produtos culturais audiovisuais e visuais (filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, fotos, pinturas, esculturas, instalações, etc.) para o público com deficiência visual e intelectual. Hoje, o grupo também se dedica a outras formas de acessibilidade audiovisual. Disponível em: <<http://www.tramad.com.br>>. Acesso em: 05 de setembro. 2012.

Já em uma composição improvisada, não há um roteiro de AD elaborado e estruturalmente ordenado, acontece de modo simultâneo. É preciso, neste caso, que o audiodescritor tenha habilidades para dialogar com os rastros dos dançarinos no ato. De acordo com Silva⁵ (2012) a composição improvisada é aleatória, casual e não há um produto desenvolvido *a priori*, mas não opera com liberdade absoluta, pois o acaso está condicionado àquilo que o corpo já conhece. Em todos os casos (e isto não é de forma simples, pois a arte de audiodescrever dança é uma atividade de extrema complexidade), o audiodescritor necessita ter familiaridade com a dança e, sobretudo, em composição improvisada precisa colecionar informações para agir, (re)criando a obra de dança a partir do impulso original.

Quando Campos (1992) referenciado nos aportes teóricos do filósofo alemão Max Bense, lançou o ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica” em (1962), republicado posteriormente em 1992 na “Metalinguagem, ensaios de teoria e crítica literária”, explana que tradução é transcrição, recriação, traduzir de modo criativo com a função poética, quer dizer que, é traduzir o percurso da própria função poética numa espécie de transcodificação, sendo o transcriador um recodificador da informação, inventando paralelamente dentro do impulso criador original.

É por este viés, que se pensa a arte de audiodescrever dança compreendendo que o audiodescritor é um transcodificador que interpreta, pois quando descreve e/ou narra já está fazendo uma interpretação, caso contrário não conseguiríamos fazer as escolhas. Se Plaza (2003) reformulou a noção de tradução intersemiótica como transcrição, e a AD está inserida no escopo deste tipo de tradução, não há necessidade de nos aprisionarmos com a regra do não interpretar.

Até mesmo com um toque de olhos vendados, conseguimos sentir e perceber que um objeto é volumoso, macio, áspero... Até se levarmos a boca, perceberemos o sabor – doce, amargo... Tudo isto, nos faz descrever parcialmente o objeto e nos conduz a escolhas que só são possíveis porque interpretamos todo o tempo. Ao falar de interpretação, estamos nos referindo não a interpretação teatral, visto que o audiodescrever é fazer parte de outra cena (da audiodescrição) e não se deseja “competir” com um ator ou dançarino na ação de audiodescrever. A interpretação aqui falada se refere ao modo de organizar as informações quando se vê; o que é bem diferente de dar inferências explicando, como por exemplo: a dançarina jovem de cabelos negros chora por que...

A interpretação é no sentido de fazer as escolhas e dar vida ao texto com a expressividade da voz, que deve ser adequada ao produto – não há neutralidade, as escolhas já são uma leitura. Por esse motivo, a (re)criação é um caminho de possibilidade para inspirar uma AD de dança de modo criativo.

Além disso, sabe-se que ao traduzir imagens de dança, como a autora do poema *Ver com palavras* revela: um ver que é aplicado a quem assiste ao espetá-

5. Bárbara Santos é Mestre em Dança, Especialista em Coreografia (1994) e Bacharel em dança (1993), e atua como intérprete-criadora, pesquisadora e professora de dança.

culo. Certamente, as restrições acontecerão, pois a percepção biológica não nos permite dar conta da enorme gama de fenômenos que ocorre em nós mesmos e no ambiente. Dessa forma, a AD de dança acontece por uma seleção do que será narrado, e tudo que for escolhido está intimamente ligado ao que é importante para o momento que se comunica, relacionado, inclusive, com a experiência e com as maneiras de como se percebe as movimentações ao redor, do lugar onde ocupa o audiodescritor e do exercício de deslocamentos que ele faz para criar roteiros e narrar.

Em outras palavras, tem relação com a historicidade de cada audiodescritor, suas singularidades, e, por isso, existem roteiros de um mesmo produto de modos diferentes. É claro, que existem aspectos descritos em todos os roteiros em virtude da própria função da AD, sendo desse modo, a AD de dança uma atividade que o corpo faz para acessar sempre parte de algo, e que ocorre no corpo e suas relações. A dança é acessada através dos signos e eles são as representações que permitem ao usuário da AD acessar diretamente a obra dançada. Assim tem-se que:

Não se pode esquecer que há perda de fidelidade em qualquer operação que transfere de um lugar para o outro uma informação. Assim, de um existente no mundo para um existente no cérebro ocorrerá alguma degradação de fidelidade. Para descrever o mundo com sua percepção, o corpo não conta com a possibilidade de um acesso absoluto sobre a aparência dos fenômenos que ele percebe. Este sim é um acesso negado. [...] Conhecer algo é acessar parte desse algo, uma vez que tudo está em semiose, constante transformação. Assim, tal conhecimento se dá pela percepção de que não se restringe nem a quem percebe e/ou ao que é percebido, mas a partir de suas mediações. Dessa maneira, o real é acessado através dos signos – aquilo que se coloca no lugar do objeto que não se acessa diretamente. São essas representações aqui denominadas de signos que podemos acessar diretamente, e não os fenômenos em geral. As representações são signos e, por isso, também evoluem. Quando se percebe o corpo, essa percepção está constituída na forma de representação do corpo (BITTENCOURT, 2012, p. 29-30).

3. A “CORPONECTIVIDADE” NA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA: IMAGENS E MEMÓRIA

Rengel (2007) propõe a palavra conceito “corponectividade” (p. 36), no sentido de que corpo e mentes não têm de ser integrados, pois já o são. Saber que somos seres corponectivos, nos permite repensar os modos habituais de como falamos “meu corpo”, quase como se fossemos um “eu” que habita “um corpo” separado de si. Entender que na audiodescrição de dança, tanto audiodescritor quanto dançarinos e espectador cego ou com baixa visão são corponectivos, é sair do pensamento do dualismo de substância que enxerga a mente apartada do corpo, por isso não a trata como constituinte deste.

A proposta da “corponectividade” é interessante, pois resplandece a ideia de corpo inspirada nas Ciências Cognitivas, e revela o quão é essencial estudar o corpo para simultaneamente conhecer como a ação de audiodescrever dança acontece. Não caberia neste estudo teórico explicar como ela ocorre no corpo – mecanismos, estados do corpo, processos de aprendizagem... Contudo é um passo para que outros estudos interessados possam partir da corponectividade.

As Ciências Cognitivas são um pensamento filosófico compartilhado, multi-focado e flexível, necessário ao conhecimento (conhecimento como sendo processo criativo e em dinâmicas que se movimentam), do contrário haveria trabalhos específicos de cada área. Todavia, a coexistência não implica em falta de singularidades. A beleza e a seriedade das Ciências Cognitivas contemporâneas está no esforço colaborativo continuado e na produção de conhecimento que não poderia ser produzido isoladamente. Compostas de instrumentais da Psicologia, da Linguística, Filosofia, Ciências da Computação, Neurobiologia, Neurofilosofia, da História, etc., as Ciências Cognitivas buscam pesquisar a operação de como se dá o conhecer e colocaram o corpo (uma pessoa, o humano, gente, aspectos anatomofisiológicos, intelectuais, sensoriais, etc.) como objeto de investigação (RENGEL, 2009, p. 4).

Em outras nuances, o diálogo com as Ciências Cognitivas, para olhar a dança (corpos que se movimentam e suas relações com o ambiente), faz-se necessário este pensamento contemporâneo da corponectividade em dança, para atender ao corpo que dança, que audiodescreve (neste caso, faz referência ao roteirista e ao narrador) e que aprecia a obra.

Segundo a autora, a corponectividade surge de um pedido por uma tradução do termo *embodied*. Corporificar, encarnar, materializar, incluir, incorporar-se, reunir num só corpo são as traduções, sinônimos e modos de entendimento para *to embody*. Acrescenta em sua tese, que tais significações são consideradas insuficientes para dar conta do estado do corpo, no qual o termo *embodied* contém significados. Assim, corponectivo, corponectivar, corponectividade indicam mentes/corpos em atividade conjunta, portanto emoções, sentimentos, pensamentos, percepções não pertencem a outro lugar distinto do corpo.

Na proposta, a linguagem é pensada como corponectiva.

Tal assunção tem nos levado a supor, com um grau elevado de fundamentações, que, tanto as metáforas, como outras figuras de linguagem acontecem porque há uma elaboração (ou procedimento) metafórica do corpo. Lakoff e Johnson (2002, 1999, 1984) e Reddy (1995) têm trabalhado o caráter corpóreo da metonímia. Sim, sem dúvida, é corpóreo = corponectivo, e amplia-se a hipótese ao afirmar que agimos por procedimento metafórico na dança ou na fala sobre ela, por exemplo, mesmo ao usarmos uma metonímia ou outras figuras de linguagem verbal (RENGEL, 2009, p.9).

Na AD de dança (uma tradução para linguagem verbal), o processo de comunicação acontece por metáforas, enquanto figura de linguagem verbal, em um sentido mais específico: existe um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo que é o chamado de procedimento metafórico. No fazer artístico, a AD se comunica metaforizando o que se passa nas cenas no intuito de que as informações-chave transmitidas possam ser acessadas. Esta é uma ação de cognição do audiodescritor para se relacionar com a obra de dança e com a pessoa com deficiência visual, não somente com um recurso de linguagem verbalizada. Na perspectiva do receptor, que não é passivo da obra audiodescrita, este mecanismo cognitivo também está presente, pois as metáforas são imagens conceituais relacionadas às experiências e sistematizam a comunicação.

Neste sentido, Lakoff & Johnson, com o livro *Metáforas da Vida Cotidiana*, relatam que as metáforas fazem parte da linguagem cotidiana, são processos tradutórios mediados pelo aparelho sensorio-motor, possuem valor cognitivo e estão relacionadas ao nosso processo de conceptualização do mundo, não sendo apenas um recurso poético ou linguístico, mas também uma estratégia cognitiva de relacionarmos com o ambiente. Segundo os autores (2002, p. 48), “a metáfora é, pois, uma operação cognitiva fundamental que consiste em compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”.

A corponectividade na AD de dança, portanto, não considera o corpo pensado nos discursos sobre corpo e sobre dança, como um receptáculo ou um recipiente, sem trazer a dimensão ampla dos aspectos biológicos, psicológicos, culturais, que são corpo e que configuram uma dança. Não considera o dualismo que trata a mente como substância autônoma e não física. Considera o corpo (dançarino, audiodescritor, espectador com deficiência visual) como corpos corponectivos processuais que produzem imagens para além do campo “visual” e se comunicam por metáforas como estratégia linguística e de cognição.

Para o neurocientista Damásio (2000), imagens são padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais oriundos de cada uma das modalidades sensoriais: visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva, sendo que esta última inclui várias formas de percepção, tais quais, tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. Na AD de dança, apesar da tradução ser de imagens “visualmente” percebidas, temos que conhecer o entendimento que criamos imagens mentais das cenas de dança para traduzir e que estas não se limitam a este campo. Quando estas imagens chegam ao espectador agente, ele produz suas imagens mentais, por isso não há nada de estático nas imagens.

Em sua obra “O mistério da consciência”, o autor vai explicar detalhadamente que existem imagens conscientes e inconscientes sendo todas em fluxo contínuo. Metaforicamente, ele diz que qualquer símbolo que você possa conceber é uma imagem e que existem níveis na janela da mente: um deles é o que se relaciona com o mecanismo neural necessário para manter na memória registros de padrões neurais, um tipo de mecanismo neural que incorpora disposições implícitas, inatas e adquiridas. Com base nas suas investigações imagens então

são: a dança, os signos que construímos dela, os atos de comunicação do corpo, palavras, pensamentos, um amor, cheiro...

Se as imagens são fluxos contínuos, elas são únicas e o corpo as renegocia compondo-se em transformação. Logo, até as imagens evocadas na memória por armazenamento pelo processo de aprendizagem são ações atualizadas como a ação de memorização em cena de dança, na qual o audiodescritor rememora ou busca rastros (mesmo em cenas improvisadas) com algum aspecto passado, reconhece e negocia com o que está no momento em que faz o processo de rememoração. Ainda, estudando com este autor conversando para focar a AD de dança, iremos adentrar nos tipos de memória bem como outras questões pertinentes para investigações do corpo e o que ele produz como construção de conhecimento AD de dança.

4. CONSIDERAÇÕES

O corpo em constante experimentação vive da aquisição de novos conhecimentos, uma vez que as disposições são continuamente modificadas. Não há um a priori na configuração de uma determinada imagem. Assim, mesmo com as imagens que são evocadas na forma de lembranças, não são arquivadas em fac-símile, pois cada imagem sempre conta com a interpretação de uma experiência diferente do corpo. [...] E as imagens conduzem para interpretações de sinais, organizando-os em forma de conceitos e classificações (BITTENCOURT, 2012, p. 25-26).

Evidentemente, não seria possível, no trabalho, aprofundar as questões discutidas, visto que exigiriam uma exposição mais ampla. Entretanto, acredito ter podido esboçá-las e indicar um caminho para estudos posteriores. O que se pode relatar são os modos de como operam audiodescrições de dança a partir de abordagens teóricas com ênfase nas Ciências Cognitivas em diálogos cruzados com a tradução intersemiótica, em conexão com as experimentações em espetáculos de dança e performances audiodescritas com contribuição em busca de respostas e com a recepção do público alvo.

Sem fazer separação de teoria e prática, pensar na arte de audiodescrever dança, compreendendo que o audiodescritor ao (re)criar faz uso em grande parte da linguagem metafórica, construindo imagens auxiliadas pela memória e incluindo a contribuição da corponectividade, são passos para a construção de pensamentos do corpo. Falar de AD de dança é relatar e investigar as questões do corpo que dança, do corpo que cria roteiros, narra ou aprecia uma dança. Por fim, saber que todos estes agentes da AD criam imagens as quais sempre contam com a interpretação continuamente modificada, pode causar estranheza e não é a única fonte de possibilidade, mas trilha outro caminho de pensar dança, pensar acessibilidade audiovisual e, principalmente, repensar as maneiras de relação com o outro.

REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, A. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução: Laura T. Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo: EDUC, 2002.
- RENGEL, L. *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos de Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo.
- _____. *Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica*. *R.Cient./FAP, Curitiba*, v.4, n.1 p.1-19, jan./jun, 2009.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- SILVA, B. C. S da. *A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para a cena*. 2012. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós Graduação em Dança Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

[CTRL+Z] REALIDADE VIRTUAL E DANÇA

Ana Rizek Sheldon

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

ana.rizek.sheldon@gmail.com

Isaura Tupiniquim

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

isauratupiniquim@gmail.com

RESUMO: O presente artigo é um exercício reflexivo através do trabalho de dança *Nó* de Giltanei Amorim e Olga Lamas. Essa obra apresenta implicações entre aparato tecnológico e corpo. Partimos de nossas respectivas pesquisas de mestrado para analisar a ambiência proposta pelos artistas tendo algumas perguntas como direção: é possível observar como se dá a instauração de conceitos numa composição em dança? Nesse caso, há um conceito de realidade virtual no trabalho? Existe, de fato, um ambiente virtual com especificidades espaços-temporais diferentes daquilo que chamamos de real? Qual a relação entre esse ambiente e o conceito proposto pelos artistas? A partir dessas perguntas e com o pressuposto que o processo criativo da obra se deu à distância, evocamos diversos autores, organizando uma escrita polifônica que se utiliza de diferentes perspectivas teóricas para articular múltiplos pontos de vista sobre o assunto proposto.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Dança; Ambiente; Conceito; Virtualidade.

RÉSUMÉ: Cet article présente une réflexion sur un spectacle de danse — *Nó* — conçu et réalisé par Giltanei Amorim et Olga Lamas. L'oeuvre nous offre une exposition du rapport entre des dispositifs technologiques et le corps. Notre point de départ est l'analyse de l'ambiance proposée par les deux danseurs et les questions suivantes qui nous guident peuvent être exposées de la manière suivante: est-ce que c'est possible d'observer comment les concepts sont établis dans le contexte d'une composition en danse contemporaine? Dans le cas du spectacle, est-ce qu'il y a un concept de réalité virtuelle en scène? Existe-il, en fait, une ambiance virtuelle avec différentes caractéristiques par rapport au space-temps qui nous considérons notre environnement réel? Comment pouvons-nous penser le concept qui s'est établi dans la scène en comparaison à cette ambiance virtuelle? Ainsi, nous évoquons divers auteurs pour organiser une pensée à travers d'une écriture polyphonique par l'usage des divers points de vue sur ce sujet.

MOT-CLÉ: Corps; Danse; Ambiance; Concept; Virtualité.

1. INTRODUÇÃO

Começamos por esclarecer que partimos do trabalho coreográfico *Nó*, de Olga Lamas e Giltanei Amorim,¹ para abordar questões que dele suscitam, mas nele não se encerram. Antes de tudo, desdobraremos assuntos para alcançar nossas respectivas pesquisas de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança na UFBA.

A primeira coisa que o trabalho *Nó* propõe, na sua configuração, é a divisão do público em dois grupos, determinada na compra do ingresso. Ao entrar no teatro, vislumbramos um ambiente dividido ao meio por uma tela translúcida que também separa os dois artistas em cena.

Logo identificamos que a divisão do público implica algumas consequências: a visão do espectador é limitada pela posição em que ele se encontra, ou seja, o que se apreende da obra é necessariamente restrito e essa restrição não se estabelece por uma escolha própria. Dessa maneira, e não à toa, a fronteira proposta pelos artistas cria uma distância, uma diferença entre “aqui” e “lá”, onde ações simultâneas se desenrolam.

No discurso construído ao longo do espetáculo, vê-se a relação dos criadores se configurar pela justaposição e composição de imagens de seus corpos, capturadas pela webcam de notebooks – ou produzidas por eles, como textos e vídeos – projetadas na tela que divide o ambiente. Poucas cenas foram construídas sem a utilização desse recurso e, em muitas delas, o aparato tecnológico provocava um atraso entre a ação vista no palco e a imagem da tela. Dessa forma, o espetáculo simulava a distância física pela tela translúcida, onde se fazia possível a relação entre os corpos em cena.

Será que podemos dizer que essa configuração de dança formula um conceito acerca de um suposto mundo virtual? Como se dá a ver tal conceito e que especificidades ele carrega? Ele possui alguma correspondência com as características técnicas implícitas em um ambiente virtual?

Nossa pretensão não é responder essas perguntas aqui, pois elas abrem um campo bastante amplo para investigação e seria impossível contemplá-lo em um artigo, além de exigirem mais maturidade em nossas respectivas pesquisas. Nesse sentido, elas nortearão nossa reflexão na busca de uma aproximação para questões que nos auxiliem a encontrar um problema central ou perguntas periféricas para nossa trajetória no mestrado.

Na busca pelo que gostaríamos de articular com o espetáculo que vimos, encontramos muitos assuntos que se misturam no imaginário daquilo que comporia contemporaneamente a imersão tecnológica na qual vivemos.

2. SOBRE O VIRTUAL

A emergência de um espaço virtual não acontece do nada. Dentro do vocabulário que circunda os assuntos ligados à tecnologia, a noção de rede é uma idéia bastante importante. A filósofa Anne Cauquelin (2007) pensa-a como uma malha

de interconexões com extensão variável, onde diferentes pontos (que servem como porta de entrada ou saída) podem se ligar. Esses pontos não são aleatórios, embora suas ligações possam tomar rumos imprevistos. Eles possuem endereço, “home page”, fachada e se configuram com fronteiras específicas.

Outro ponto importante colocado pela filósofa é que o ambiente virtual deflagra as condições técnicas para a sua existência que se faz de informações, em códigos numéricos, porém aparecem aos nossos olhos, simulando aspectos do mundo fora dos domínios do computador. Em outras palavras, a vida de tal mundo virtual, não se dá de forma autônoma, mas correlata ao que consideramos real. No entanto, a autora defende que o site (local dentro da rede), é composto de maneira complexa misturando duas lógicas distintas de produzir e compreender espaço: um terceiro entre o geográfico e o abstrato, um híbrido entre espaço e lugar.

Esse local também se configura como um lugar que pertence a alguém ou é impregnado com a identidade de um grupo de pessoas, ao qual é atribuído um sentimento de posse, que aflora a vigilância, denota fixidez, mas que pode ser vendido ou disputado econômica e politicamente. Contudo, a rede também pode se reconfigurar a partir da ação daqueles que a utilizam. A ação dos internautas é o que os torna visíveis e o que pode contrapor a rede à vigilância engendrada nesse ambiente. E ainda, através da interatividade de alguns softwares, o meio pode ser alterado de acordo com a necessidade e direção dada por aquilo que o utilizador quer dizer.

Assim, para Cauquelin (2007) o ambiente virtual se constitui entre o enquadramento preciso e cartográfico do espaço e o sentido e memória atribuídos ao lugar narrado, entre a determinação matemática digital e a incerteza fomentada pela prática dos usuários junto aos programas interativos. De todo modo, o que seria a imersão nesse ambiente ditado por sua funcionalidade? O ciberespaço não pré-existe ao nosso “mergulho” e sem a nossa presença, ele não existiria.

No espetáculo de dança tomado como questão aqui, vemos uma situação sem dependência com a rede, embora a lógica de construção do ambiente aludisse a condições técnicas similares. No entanto, se considerarmos a descrição de Cauquelin acerca do mundo virtual, podemos notar que a situação proposta por Lamas e Amorim só concretiza um aspecto comum ao do suporte material da virtualidade: a fronteira bidimensional. É como se a materialidade do computador tivesse gritado às possibilidades de experimentação dos artistas, resignando a materialidade de seus próprios corpos e direcionando a escolha em cena.

No artigo *Um sentido global do lugar*, Doreen Massey (Apud ARANTES (org.), 2000) propõe uma reflexão em torno dos sentidos possíveis de lugar. A questão surge da constatação de que a noção idealizada que prevalecia anteriormente não é mais possível. Essa noção concebia o lugar com fronteiras estáveis, demarcadas através da contraposição com seu exterior, com identidade única da comunidade homogeneia que lhe cabia.

O motivo para tal constatação está na evidência de que aquilo que determina nossa compreensão, atualmente, está numa complexa gama de informa-

ções envolvendo “movimento e a comunicação através do espaço, à extensão geográfica das relações sociais e nossa experiência de tudo isso” (MASSEY apud ARANTES, 2000, p. 178). Ou seja, ainda que o ambiente virtual pareça se confinar na bidimensionalidade da tela, nele se engendra outros tipos de relação, sem necessariamente seguir um formato linear.

A geógrafa defende que o sentido de lugar tem sua importância, se pensado de maneira crítica e tomando o espaço como processo, a se redefinir na medida em que é praticado. Em seu livro *Pelo Espaço* (2009), ela enfatiza a importância de imaginar o espaço como o local da coexistência de múltiplos, pensando nele como “a dimensão social não no sentido de sociabilidade exclusivamente humana, mas no sentido do envolvimento dentro de uma multiplicidade” (MASSEY, 2009, p. 98). De que maneira seria possível encontrar tal multiplicidade em um ambiente virtual?

Talvez chegando a um sentido de local, em que as relações promovidas pelo dispositivo tecnológico estejam em jogo em termos de ação (no âmbito da dança, experimentos apresentados pelo Grupo Cena 11 Cia. de Dança,² por exemplo, o espetáculo *Embodied Voodoo Game* onde não há a representação de tais dispositivos, mas uma maneira de organizar modos transitórios de se mover).

Na configuração de *Nó* cada artista tinha um diâmetro limitado de ação com objetos escolhidos, identidades circunscritas e, de certa forma, estáveis, sugerindo um pensamento específico de lugar que, ao que discutimos até aqui, não se aproxima de todas as possibilidades encontradas no ambiente virtual, apesar de coerente com o percurso criativo do trabalho e de seus criadores.

Quando falamos em espaço, o corpo está sempre implicado. Segundo Damásio (2011), a relação corpo/ambiente existe desde os princípios de regulação e manutenção da vida de organismos unicelulares até processos complexos relacionados à consciência e à memória. Da mesma maneira, os processos que envolvem a memória pressupõem aqueles que envolvem aprendizagem e imaginação.

Para o autor, a memória de um objeto, por exemplo, surge através de atividades sensitivas e motoras ligadas pela interação entre organismo e objeto por tempo determinado. De acordo com ele, “nossas memórias são *preconceituadas*, no sentido estrito do termo, pela nossa história e crença prévias” (DAMÁSIO, 2011, p. 169). Consequentemente, memória fiel e plena de um objeto é algo idealizado e insustentável, o que torna mais plausível a hipótese de que o constante uso de dispositivos tecnológicos para executar tarefas cotidianas ligadas à sociabilidade pode afetar memória, imaginação e aprendizado.

Tal relação não se dá unilateralmente (de forma passiva), ela é baseada em mecanismos de comunicação, ou “mecanismos agregatórios de caráter interativos cujos efeitos se propagam ao longo do tempo” (BRITTO, 2008, p. 22) e ocorrem constantemente em resposta à realidade termodinâmica do universo em que vivemos.

Além disso, “tal dinâmica relacional é geradora de diferenças que caracterizam uma mudança na circunstância de onde emergem” (Ibidem, p. 23). A

ocorrência dessas diferenças não obedece a uma lógica linear, mas resultam de processos ditos “contaminatórios”, de modo que nem sempre é possível identificar causa e efeito, devido ao sentido irreversível do tempo.

3. DO CONCEITO

– *Aqui está o aparato, eu sou o aparato!*

Bertold Brecht

Como se afastar das funções? Para Deleuze, o conceito existe em relação a um problema em forma de pensamento sobre nossa história e devires do tempo. O conceito não adjetiva, é acontecimento. Daí, pensar quais conceitos estão para o nosso tempo requer a imediata associação da vida contemporânea à virtualidade, condição que media nosso cotidiano no tempo/espço, e conseqüentemente, modifica a emergência de conceitos filosóficos nesse mesmo tempo, que para Deleuze não equivale a uma função.

No caso da dança, o conceito não se firmaria como pressuposto para alguma coisa, ele permeia as ideias e as ações que, expostas num plano, não conforma a sucessão ou encadeamento de conclusões, como na ciência. Assim, pensar como a dança se aproxima dessa criação de conceitos é considerar como o corpo, na dança, organiza o pensamento na criação de maneira que a produção de *perceptos* e *afectos* ou *bloco de sensações*, que segundo Deleuze é da competência da arte, não se desassocia da conformação de conceitos no/para o mundo.

É como se durante um processo criativo que não se sabe onde começa nem onde termina, mas se percebe o caminho e os desvios possíveis, se formem “dispositivos” que tendem a continuidade. Assim como os conceitos na filosofia são maleáveis em relação às mudanças do tempo, alguns procedimentos em dança se dão numa continuidade de pensamento, como no caso dos trabalhos de Vera Sala³ dentre outros artistas da dança.

Imaginemos que, numa configuração, um artista desenvolvesse determinadas questões até certo ponto e novas condições, problematizações vão se instaurando no processo para transbordar em outros conceitos e, logo, outras configurações em dança que não abandonam aquela anterior.

Chegamos aqui numa breve reflexão sobre o que estamos chamando a algum tempo de pesquisa artística em dança, que não se formula apenas numa funcionalidade acadêmica, mas que desestabiliza e reconfigura perspectivas de tempo-espço-política, ao tempo que cria e conceitua o “bloco de sensações” que emergem desse plano.

Greiner no seu livro *O corpo* (2006), apresenta uma série de estudos, entre eles, a pesquisa de Lakoff e Johnson para dizer que “os mesmos mecanismos neuronais e cognitivos que nos permitem perceber e mover são os que criam nossos sistemas conceituais e modos da razão” (GREINER, 2006, p. 45). A autora afirma que nosso sistema conceitual é metafórico por natureza. A capacidade da arte

em desestabilizar conceitos pode ser vista como a maneira pela qual a mesma também conceitua determinados acontecimentos no mundo, estando o corpo do artista envolto em “mudanças sucessivas de estados de corpo”. (Ibidem, p. 36)

Poderia dizer então que, na sua dança, o corpo desenvolve procedimentos que articulam as experiências, indagações sobre um contexto e imprime um jeito de apreensão de determinada condição do mundo contemporâneo e, assim, instaura um conceito temporário? Aquilo que o instiga a ação e composição ganharia, portanto, o aspecto de pesquisa numa criação em dança, onde a recorrência de conceitos sobre o mundo numa certa especificidade deste irá configurar uma série de imagens.

As configurações em dança, não como acontecimento, mas como um campo de instauração de ideias maleáveis, conjuga a experiência, conceitos e criação metafórica para elaboração de imagens e ações. Ela não formula conceitos numa linearidade de significância, ela joga com eles dando novos sentidos, pois eles não aparecem na sua concretude ou definição, mas no entre que é o fluxo de atribuições que um conceito necessita para existir.

Assim, a dança possibilita na construção de ambientes, configuração de corporalidades e no discurso, outro tipo de formulação de conceitos que não aquele da filosofia Deleuziana. Ela carrega em si, na produção de *afetos* e *perceptos* um jogo conceitual que não se afasta da condição “contaminatória” da relação do corpo com o pensamento filosófico em alguma instância.

Os conceitos tomam outras dimensões, suas características podem estar no jeito como determinada obra foi configurada, e qualquer fidelidade/correspondência é certamente impossível de existir visto que dança não é filosofia.

Com o pressuposto de que a dança se desenvolve na relação com conceitos e pode ou não desestabilizá-los, esta seria talvez uma das formas de estudar como sucede uma pesquisa artística.

4. ESQUEMA PARA ACESSAR NÓ

O projeto dos artistas propunha um processo experimental para chegar num espetáculo de dança, de forma que o trabalho não fosse delimitado por um tema prévio cerceando questões durante os procedimentos criativos. A ideia dos criadores era se lançar numa desestabilização provocada no encontro com a proposição de outros artistas, inspirados na noção de entropia.

Por mais que o projeto tenha surgido sob o desejo de proceder num caráter experimental, a trajetória dos criadores impôs a condição de trabalharem remotamente, via web. A partir disso, seria necessário formular estratégias para experimentar dentro do ambiente virtual e se desvencilhar dos paradigmas eleitos pelo senso comum a esse respeito.

A imposição dessa circunstância parece ter desestabilizado o ponto de partida do projeto de tal maneira que, foi preciso tomá-la como tema, mesmo que isso fosse contra a ideia inicial de um processo experimental.

Para ser experimental, uma obra de dança deve trazer essa característica, tanto em seu processo quanto em sua configuração? O que determina tal característica será a ausência de conformações prévias, fronteiras definidas, cenas resolvidas?

Identificamos na configuração “final” do espetáculo, a circunstância da mediação virtual como temática, de modo que as cenas trabalhavam com qualidades facilmente reconhecíveis daquele ambiente, mas não mostravam um questionamento que aproximasse a experimentação pretendida com uma hipótese a ser testada em forma de ação do corpo que dança. Sugerimos que a existência de conceitos numa configuração de dança está necessariamente atrelada à instabilidade, pois é precisamente na sua reformulação no corpo que se manifesta como acontecimento.

Tanto em Deleuze (1992) como em Lakoff e Johnson (Apud. GREINER, 2006, p. 44) conceito e ação são indissociáveis. Enquanto o primeiro diz que conceito é acontecimento (entendemos que acontecimento se dá em ação levando ao movimento), a dupla de linguistas afirma que os conceitos não são apenas matéria do intelecto, mas governam nossas funções cotidianas e ações mais mundanas. Como a dança não é filosofia, nossa preocupação é pensar como o conceito se manifesta em linguagem de dança.

É importante diferenciar os pressupostos que definem conceito na filosofia, na linguística ou na arte, pois, para Deleuze, o bloco de sensações que a arte produz pode servir de matéria para criação de conceitos, mas o contrário não aconteceria. Todavia, Greiner afirma que metáfora não é só figura de linguagem, que quando conceituamos transportamos informações de natureza metafórica.

Assim, estas informações se manifestam tanto na produção de conceitos filosóficos, como nos conceitos emergentes em processos criativos artísticos. Contudo, isso não significa que não haja especificidades, pois eles acontecem por operações distintas. Os conceitos estariam para arte da mesma forma que a arte estaria para os conceitos, enquanto ação metafórica do corpo. Ações diferentes engendram conceitos distintos.

Daí ocorre que no trabalho de dança *Nó* tudo se torna representação de uma função onde a irreversibilidade das ações se preserva em meio à reversibilidade fragmentária da máquina. O tema como paradigma não propõe a desestabilização do sistema dança enquanto configuração. De modo que seria pertinente pensar que a dança e os conceitos apresentam uma elasticidade enquanto possibilidade experimental para reconfiguração dos mesmos num processo de criação que se afirma na instabilidade. Estamos falando de sistemas dinâmicos.

A *trans-aparência*, fruto da ampliação ótica do meio natural do homem, segundo Paul Virilio, ocorre enquanto degradação do homem no ambiente: “haveria, portanto, uma dimensão oculta da revolução das comunicações que afeta a duração, o tempo vivido de nossas sociedades”. (VIRILIO, 1993, p. 106) Com ou sem uma predisposição apocalíptica, como a desse autor, o que dizer de um processo criativo em dança criado no ambiente virtual? Qual a temporalidade dessa

criação? O ambiente criativo tornou-se espaço crítico além de tema? E, ainda, o que isso apresenta enquanto política da ação como conceito?

NOTAS

1. Olga Lamas é atriz, dançarina, arte-educadora e produtora graduada no curso de Teatro da UFBA. Giltanei Amorim é diretor, dançarino, videoartista e produtor licenciado em dança pela UFBA. Mais informações sobre os artistas e sobre o projeto: <http://projetono.blogspot.com.br/2012/01/sobre-os-artistas-propositores_11.html> (acessado em 31 de agosto de 2012).

2. O Grupo Cena 11 Cia. De Dança tem sede em Florianópolis – SC, e é voltado para pesquisa e formação em dança. Para mais informações acerca do grupo ou do espetáculo mencionado acima: <http://www.cena11.com.br/blog/2011/07/pesquisa-condicionamento-fisico-criacao-artistica-registro-11/> (acessado em 31 de agosto de 2012).

3. Vera Sala pesquisadora e criadora em dança desenvolve trabalhos desde 1987. Para mais informações sobre a artista: <http://nucleoverasala.com.br/vera-sala/> (acessado em 31 de agosto de 2012).

REFERÊNCIAS

BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Le Site et Le Paysage*. France: Quadrige/PUF, 2007.

DAMÁSIO, António R. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

MASSEY, Doreen B. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MASSEY, Doreen B. O sentido global de lugar. In: ARANTES, Antonio A. (org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Ed. Papirus, 2000.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

<http://projetono.blogspot.com.br/2012/01/sobre-os-artistas-propositores_11.html> (acessado em 31 de agosto de 2012); <<http://www.cena11.com.br/blog/2011/07/pesquisa-condicionamento-fisico-criacao-artistica-registro-11/>> (acessado em 31 de agosto de 2012);

<<http://nucleoverasala.com.br/vera-sala/>> (acessado em 31 de agosto de 2012).

O CORPO E A SOMBRA EM *MACBETH*, DE ORSON WELLES

Anamaria Sobral Costa

Instituto Rodolfo

anamaria@nove.ws

RESUMO: O artigo discute as relações entre o Corpo e a Sombra a partir de uma cadeia de símbolos do filme *Macbeth*, de Orson Welles. Analisando a figura das feiticeiras e o modo como Welles construiu uma poética carregada de teatralidade na interpretação e na direção do filme, busco entender esse corpo-poético-espetáculo que parece se misturar às *zonas de escuridão* ostensivamente marcadas na fotografia de John Russell. Quais as implicações desse balé de sombras e da exuberante teatralidade buscada no texto de Shakespeare e numa cenografia não realista de pedras de papel? De que modo Welles constrói esse gesto-corpo do ator em contradança com o gesto-olho-câmera do diretor? E como esse cinema, impregnado de signos teatrais, manteve-se longe do complexo de *teatro filmado*, segundo a maioria dos seus críticos? É possível entender essa *teatralidade* como memória ressignificada em nova espetacularidade? Para desenvolver tais questões, procurou-se uma base teórica com nomes como André Bazin, François Truffaut e Jacques Aumont (Cinema); Gheerbrant, Chevalier e Brunel (símbolos e mitos); e Gilbert Durand (imaginário).

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Sombra; Símbolo; Cinema *Noir*; Orson Welles.

ABSTRACT: The article discusses the relationship between the Body and the Shadow starting from a symbols chain in the Orson Welles' *Macbeth*. Analyzing the figure of the witches and how Welles built a poetic, plenty of theatricality, in the film's performance and direction, I search for understanding this body-poetic-spectacle, that seems to blend with the areas of darkness conspicuously marked on John Russell's photography. What are the implications of this ballet of shadows and exuberant theatricality sought in the Shakespeare's text and in a not realistic paper-made stones scenography? How Welles builds this actor's gesture-body in contra-dance with director's gesture-eye-camera? And, how this film, impregnated with theatrical signs, remained away from the complex of filmed theater, according to most of his critics? Is it possible understanding this theatricality as memory re-signified in new spectacularity? In order to develop such issues, names such as André Bazin, François Truffaut and Jacques Aumont (Cinema); Gheerbrant, Chevalier and Brunel (symbols and myths); and Gilbert Durand (imaginary) were used as theoretical mark.

KEYWORDS: Body; Shadow; Symbol; Cinema *Noir*; Orson Welles.

1. O CONTEXTO DE CRIAÇÃO

Macbeth foi filmado em 21 dias, após quatro meses de ensaios com os atores do Mercury Theatre, do qual Welles fazia parte. Com seu contrato com a Columbia Pictures terminado após o fracasso comercial de seu filme anterior, *A dama de Xangai*, o diretor precisava de um projeto de baixo custo. Conseguiu, então, fechar com o Republic Pictures, sob a condição de que pagaria qualquer excedente no orçamento apertado de 75.000 dólares (BAZIN, 2005, pp. 102-103). Precedido por *Voodoo Macbeth* – peça de 1936, dirigida por Welles, com um elenco de atores negros¹ –, o filme *Macbeth* (1948) inaugura as adaptações da obra de Shakespeare na filmografia de Welles.

As condições de produção e as circunstâncias que envolviam a carreira de Welles entre os anos de 1947 e 1948, quando *Macbeth* foi rodado e lançado, contextualizam parcialmente a poética do filme, marcada por uma pobreza e por uma teatralidade gritantes quando ampliadas pela tela do cinema. Com um cenário que não pode ser realista, com suas cavernas-palácios de papel, e com elenco, texto e um diretor-ator/ator-diretor com forte relação teatral, *Macbeth* aponta continuamente para esse lugar-teatro, dentro do qual o espectador de cinema pode se surpreender.

É óbvio que todo esse contexto repercute no corpo-interpretação dos atores, treinado para uma espetacularidade teatral e plasmado pela fotografia de John Russel, segundo a perspectiva de Welles. Este usou amplamente a profundidade de campo, a câmera no chão, que distorce e agiganta a figura das personagens, e o barroquismo em preto e branco que já caracterizava sua obra anterior.²

É importante dizer que a fotografia em preto e branco, com fortes contrastes, predominância de cenas noturnas e presença marcante das sombras, entre outras características,³ eram muito frequentes, na década de 40, no cinema americano. Traços chamados pela crítica francesa na década posterior de *cinema noir*. Além do estilo pessoal do diretor, portanto, havia um contexto ‘sócio-estético’ no qual *Macbeth* se insere parcialmente. Sobre esse modo de fazer cinema, no livro *Cinema noir: espelho e fotografia*, Ortegosa (2010, p. 40) comenta:

O cinema *noir* é marcado por uma estética de artifícios, a começar pela sua fotografia em preto e branco que foge ao naturalismo do mundo real

1. Essa montagem possivelmente influenciou na ideia de que as feiticeiras manipulariam um boneco, que funcionaria como um duplo do protagonista.

2. Orson Welles (1915-1985) já tinha dirigido os longas *Cidadão Kane*, *Soberba*, *Jornada do pavor*, *O estranho* e *A dama de Xangai* (BAZIN, 2005, p.125).

3. Entre outras características desse tipo de cinema estão: as tramas policiais, os ambientes urbanos, heróis de moral ambígua, e a presença de uma mulher de exuberante beleza que representa, de fato, uma armadilha para o herói: a *femme fatale*.

que é policromático; aos cenários barrocos (essencialmente em Welles) ou teatrais; à iluminação dura, contrastada, sem meios tons; aos planos que oscilam entre *close-up* a profundidade de campo sem mediações, enfim, tudo nos remete à noção de estar num universo não-natural, de imagens dissimuladas, de cenários construídos.

O artifício, a teatralidade, a luz e a sombra, os *close-ups* e a profundidade de campo são usados largamente na poética de *Macbeth*, num casamento afinado entre cinema e teatro; e, mesmo fazendo uso de uma encenação significativamente ensaiada antes da filmagem/estreia, Welles permanece longe do quadro fixo do espectador de teatro, já que a câmera, ao invés de ocupar um lugar passivo, desempenha um papel fundamental no modo como o diretor conta sua história.

É importante dizer que, após o advento do som e ainda não totalmente adaptado às novas tecnologias, o cinema passou a pegar do teatro não apenas suas histórias, mas muito do seu ponto de vista, ou seja, o quadro fixo.⁴ O tema é discutido por Jacques Aumont, que mostra o quanto essa prática suscitou polêmicas, causando divisões entre os melancólicos da ‘liberdade muda’, os que achavam que o teatro era uma arte superior e os que simplesmente viam a necessidade de buscar novas soluções (AUMONT, 2011).

Ainda segundo Aumont, da invenção do cinematógrafo até o marco de *Cidadão Kane*, o cinema enfrentava o desafio de dominar a técnica de reprodução, depois do que passaria a preocupar-se mais com problemas de enunciação. O primeiro filme de Welles foi considerado pelo autor francês como marco de um “segundo cinema”, o cinema do pós-guerra, “da era dos autores”, teria herdado o jogo dos três olhares (câmera, personagem, espectador), naturalizando a ubiquidade da câmera como olhar. Os cineastas dessa “segunda geração” conjugariam a memória de uma teatralidade primitiva com a “consciência da liberdade do ponto de vista”, do “ângulo e da distância” (AUMONT, 2011).

Por isso, mesmo fazendo do teatro sua matéria, Welles, símbolo de uma geração de autores, não se enquadrava no estigma do teatro filmado. François Truffaut afirmou que, em *Macbeth*, Welles “redescobre intactos a liberdade, a pobreza e o gênio” (In BAZIN, 2005, p. 33). Essa liberdade de orquestrar a movimentação dos atores diante da câmera numa espécie de contradança com a própria câmera, também apareceu no modo como o diretor apropriou-se do texto de Shakespeare, sintetizando e suprimindo várias cenas e personagens, tornando a ação do filme mais fluida e concentrada nas personagens centrais. Consta ainda que a inversão na ordem de algumas falas, assim como a troca nas falas das personagens, bem como “o estilo rude dos cenários de papelão e da iluminação”, teriam chocado parte da

4. O espectador de uma peça considerada tradicional de teatro, aquela que se estrutura num palco italiano e que mantém uma relação frontal com a plateia, permanece parado em sua cadeira, sendo as entradas e saídas dos atores no cenário quem confere dinâmica a esse tipo de espetacularidade.

crítica da época, mais inclinada à adaptação de *Hamlet*, feita por Laurence Olivier, que estreou no mesmo ano de 1948 (BAZIN, 2005, p. 103).

A cenografia e o figurino não podiam mesmo ser ignorados quando se tratava de pensar uma espetacularidade do corpo, ou seja, no modo como esse corpo era construído para ser visto e para conseguir uma carga expressiva para o filme. Enquanto os figurinos remetiam a uma visualidade bárbara e euro-asiática (*Macbeth* e *Banquo* parecem mais guerreiros hunos), a cenografia circunda tudo de pedras que criam uma atmosfera rude e, ao mesmo tempo, úmida, como se os habitantes da trama estivessem, presos numa ‘caverna de Platão’. Segundo André Bazin (2005, p. 104):

Aquele cenário de papelão colado, aqueles escoceses bárbaros, vestidos com peles de animais e brandindo uma espécie de lança-cruz de madeira nodosa, aqueles lugares insólitos e borbulhantes, dominados por brumas que nunca deixam adivinhar um céu em que duvidamos haja estrelas, formam literalmente um universo de pré-história, não a de nossos ancestrais gauleses ou celtas, mas uma pré-história da consciência nas origens do tempo e do pecado, quando o céu e a terra, a água e o fogo, o bem e o mal ainda não estão distintamente separados. *Macbeth* está no coração desse universo equívoco, como sua consciência nascente, semelhante à lama, mistura da terra e da água, na qual o encanto dos feiticeiros o obrigou a chafurdar.

É nesse universo equívoco, repleto de sombras e de uma inegável presença de símbolos e metáforas que busco entender parte das significações do *Macbeth* welliesiano. Para tanto, analisarei, no próximo tópico, a figura das feiticeiras que conduzem toda a trama do filme; discutindo ainda, no tópico posterior, a interpretação de Welles como um alucinado *Macbeth*.

2. O CORPO-SÍMBOLO

Nuvens num horizonte escuro. A imagem-silhueta de três feiticeiras no alto de uma pedra. Juntas, elas conjuram um feitiço em torno de um caldeirão borbulhante, dentro do qual jogam ingredientes como “sangue de uma porca que os nove filhos matou”, “suor da força onde um homem morreu” ou “dedo de um bebê estrangulado ao nascer⁵”. Das borbulhas do líquido grosso do caldeirão mostrado em close e de onde se desprende uma espessa fumaça, seis mãos retiram e esculpem a figura de um boneco, enquanto combinam o próximo encontro: “Onde nos encontraremos mais tarde? No trovão, no relâmpago ou na tempestade? Quando houver acabado o tumulto, quando a batalha estiver perdida ou ganha, antes do cair da noite, encon-

5. Texto da legenda do DVD. Os trechos do texto citados ao longo do artigo vieram da tradução dessa legenda. Lembro que no filme eles nem sempre corresponderão à ordenação da peça.

traremos com Macbeth”. O nome pronunciado coincide com um close no boneco de lama recém esculpido e com cabeça e corpo semelhantes aos de um bebê. Após esta cena, aparecem os créditos de abertura do filme.

Assim como a peça de Shakespeare, portanto, o *Macbeth*, de Orson Welles inicia com as feiticeiras, as quais, por intermédio de predições ambíguas, incitarão a ambição da personagem título, levando-a a cometer inúmeros assassinatos para conseguir e depois manter a coroa de rei. O caldeirão onde moldam sua criatura de lama é uma espécie de microcosmo do caos de onde surgirá um cosmos que é a história mesma que se inicia. Ao construir uma analogia entre Macbeth e o boneco, Welles torna ainda mais explícita a manipulação das feiticeiras sobre o arquiduque de Glamis, no qual elas colocarão o medalhão do arquiduque de Cawdor (primeira predição) e em seguida a coroa de rei. O boneco aparecerá ainda outras vezes, como na noite do assassinato do rei Duncan, quando um pequeno punhal passa pela altura dos seus olhos num flash rápido, sendo o efeito da visão sentido pelo Macbeth encarnado, o qual, no final do filme, será decapitado em sua versão de lama.

Além do boneco que expõe a condição de Macbeth como criatura das feiticeiras, Welles faz o oráculo ser mais explícito do que em Shakespeare, quando põe as bruxas observando Macbeth ante a confirmação de que será “arquiduque de Cawdor” e dizendo: “Ele repudiará o destino, desprezará a morte, estenderá sua confiança além da sabedoria, do medo e da sua sorte”. Na peça, a fala aparece na boca de Hécate,⁶ apenas na Cena V do terceiro ato, ao passo que Welles a coloca ainda no início do filme, reforçando o caráter trágico da história.

A adaptação para o cinema instituiu ainda a criação de uma personagem que inexistia na peça de Shakespeare: um padre cuja cruz em forma de lança espanta as feiticeiras e a quem Welles batiza com o nome de Angus, personagem da peça que não corresponde à figura pensada pelo diretor. O Angus welllesiano tem sua importância ampliada em comparação ao homônimo shakespeariano: herda a fala em que Banquo adverte Macbeth contra as previsões das feiticeiras, as de Ross quando ele informa Macduff da morte de toda sua família, as do Angus original e também as de outros personagens secundários.

O Angus do filme reza ainda uma missa que inexistia na peça; tenta avisar a esposa de Macduff que ela e seus filhos correm perigo e depois noticia àquele da morte de toda sua família, sendo morto no final, pela primeira lança desferida por Macbeth contra as forças de Macduff. Esse Angus cinematográfico representa uma resistência às forças do mal: uma ordem oposta àquela das feiticeiras, um representante daquilo que Gilbert Durand chamou Regime diurno da imagem, grosso modo, uma constelação de arquétipos que fala de distinção, de um movimento ascensional, de pureza e de luz (2002, Anexo II).

6. Oriunda da mitologia grega, a figura de Hécate é associada ao reino dos mortos e das sombras, sendo ela considerada uma protetora das feiticeiras (KURY, 1999, 172).

Mas de que modo o corpo dos atores, em relação com a fotografia e o cenário, dialoga com a forte carga simbólica do texto de Shakespeare, onde o material e o imaterial se fundem? “O que parecia corpóreo dissipou-se como a respiração no vento”, diz Banquo ante o sumiço repentino das feiticeiras. Estas são a carnção do sobrenatural, presença evocativa do símbolo, que não cabe numa definição.

Como todo elemento simbólico, o emblema da feiticeira aponta para camadas de significação inesgotáveis. No filme de Welles, as feiticeiras funcionam como uma entidade de gestos e movimentações coreografadas: por vezes se viram ao mesmo tempo, um corpo só.⁷ Suas falas, mesmo quando não ditas em coro, parecem conter perguntas e respostas de um mesmo fluxo de consciência. Elas não têm rosto: as individualidades encobertas pelos cabelos brancos desgrehnados, pelas sombras, pela bruma. Seus corpos parecem fazer parte da paisagem; são forças hostis da natureza com suas vozes estridentes e seus cajados em forma de Y fotografados em contraluz.



Carl Jung acreditava que as feiticeiras representavam uma projeção das forças obscuras do inconsciente, materializando “essa sombra odienta, da qual não podem libertar-se, e se revestem, ao mesmo tempo, de uma força temível”.

7. Em sua adaptação de *Macbeth*, *Trono manchado de sangue*, Akira Kurosawa leva isso a termo: transforma as três feiticeiras numa única personagem. Como no teatro tradicional japonês, onde só atuavam homens, a feiticeira é interpretada por um ator.

(apud CHEVALIER-GUEERBRANT, 2000, p. 419) Já no *Dicionário de mitos literários*,⁸ consta que:

A feiticeira temida enquanto princípio de desordem é também uma mulher que circula e perturba a ordem estabelecida. Aldeões e inquisidores temem tanto seu ancoradouro fora do espaço socializado quanto sua onipresença, sua capacidade de estar em toda parte. Por poder ser encontrada a qualquer instante ou vista num pesadelo em meio a um sonho agitado, a feiticeira é agraciada com o dom da ubiquidade e da perenidade (In BRUNEL (Org.), 2005, p. 352).

No filme de Welles, as bruxas aparecem num sonho de Banquo, pouco antes do assassinato de Duncan e, num momento em que deseja falar com elas, *Macbeth* sai em plano-sequência, de seu palácio à charneca na qual encontrara às irmãs. Suas três cabeças aparecem rapidamente, testemunhas oniscientes, na cena da catástrofe do “herói”, quando Macbeth já sente a derrota para as forças de Macduff. Por fim, quando tudo já está consumado, são elas as últimas figuras vistas na tela, sucedidas apenas pela densa fumaça, corpóreo dissipado no ar, corpo-símbolo que rompe as barreiras entre os espaços, habitando todos, e nenhum lugar.

As feiticeiras, ao contrário de Angus, pertencem ao que aqui Durand (2002, Anexo II) chamou Regime noturno da imagem, cadeia de símbolos que fala do feminino, da noite, do caldeirão, da caverna.

3. MACWELLES

A cadeia simbólica da qual fazem parte as feiticeiras constitui a atmosfera dominante de *Macbeth*, império da noite, do medo, da vigília e da alucinação. Como diretor, Welles traduziu essa atmosfera dentro do claro escuro que caracterizou sua obra e que, no cenário ostensivamente fechado de um palácio de pedra, ganhou uma dramaticidade claustrofóbica. Como intérprete, o corpulento Welles desenvolveu um Macbeth entre uma euforia quase ingênua (quando ouve as excitantes previsões das bruxas) e um torpor alucinado, no qual há pouco lugar para hesitações.

Lembro que, após o assassinato de Duncan (“Macbeth assassinou o sono”), o rei coroado vive uma vigília eterna. A coroa em sua cabeça coincide com o eterno medo de perdê-la. O medo de conspirações e a culpa que o atormenta, farão a personagem (uma releitura do mito de Caim?) cada vez mais desvairada, como num estado permanente de embriaguez. Esse estado é perceptível no olhar e por vezes no andar de Welles que parece arrastar-se num movimento que não cessa: há mais inimigos a abater e cada vez mais fantasmas para enfrentar.

O motor dessa embriaguez é acrescido pela bebida, no momento em que o rei pede a cabeça de Banquo e de seu filho; ‘efeito’ que aparecerá num cres-

cente de interpretação: quando os assassinos relatam a morte de Banquo e a fuga de Fleance e Welles diz seu texto praticamente no escuro, com a câmera enfocando-o de baixo para cima, figura gigante de braços abertos e que afirma sentir-se encurralada.

O que se segue à cena dos assassinos, é um Macbeth que ouve a voz de Banquo – o eco repetido de sua voz dizendo que não faltará à ceia de logo mais –, enquanto anda tropeçadamente por longos corredores de pedra molhada. Sobre a interpretação de Welles, diz Truffaut:

É igualmente em Macbeth que Orson Welles leva mais longe um estilo de representação que herdou provavelmente de suas encenações shakespearianas no palco, e que progressivamente introduz em seus filmes, sobretudo em *O estranho* e *A dama de Xangai*. Trata-se, para o personagem por ele encarnado, de andar rápido em direção à câmera, mas não no eixo, de se deslocar como um caranguejo, olhando do outro lado; o olhar quase nunca se dirige aos olhos do parceiro, mas acima de sua cabeça, como se o herói wellesiano só fosse capaz de dialogar com as nuvens. A expressão do olhar também é bem particular, trata-se de uma expressão ao mesmo tempo distraída e melancólica, dolorosamente preocupada, sugerindo que pensamentos secretos adicionam-se às palavras pronunciadas. Esse estilo de representação, único no mundo, é de uma força poética desigual (In BAZIN, 2005, P. 34-35).



Figura 2. ?; Fonte ?

A fala de Truffaut descreve a complexidade da interpretação de Welles; a sofisticação do seu gesto em perfeita unidade com a câmera; e o modo como o ator-diretor traduz com o corpo a confusão de sua personagem. Isso fica patente na cena da ceia, quando o olhar de Welles, em close no rosto pingando de suor, denuncia a ‘presença’ do fantasma de Banquo. No momento do brinde, a sombra da mão e da taça cobre total e depois parcialmente o rosto de Welles, o qual aperta os olhos para depois abri-los no momento em que pergunta: “Quem de

vós fez isto?” A sombra cobrirá novamente o rosto do ator quando, perguntado por seus convivas a respeito de que se refere, ele aponta o dedo indicador para a cabeceira oposta da mesa. Partindo do rosto do ator, a sombra percorre a parede de pedra na direção do fantasma de um ensanguentado Banquo.

A sombra, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, “é considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente ligada à morte”, significando ainda, “num grande número de línguas indígenas da América do Sul”, “alma, imagem”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 842-843).

A sombra é, pois, um duplo do homem. Um desdobramento de sua imagem tanto no sentido simbólico e metafísico – quando em analogia com a alma -, quanto no sentido físico – quando consequência de uma materialidade que não deixa atravessar a luz. A simbologia da sombra avizinha-se das imagens lunares do feminino, do *Regime noturno da imagem* (DURAND, 2002), o que nos remete de volta às feiticeiras e a Macbeth, quando ele, mais uma vez, procura pelas três irmãs.

Interpelando seus fantasmas, o corpo do alucinado Macbeth wellêsiano avança na direção do vazio, virando a mesa do banquete e assustando seus convidados. O Welles diretor fará aqui o palácio e a charneca das feiticeiras funcionarem como um espaço contíguo, fazendo o rei livrar-se de parte de suas roupas para correr diretamente para o alto de uma pedra no meio da ventania e ao som de trovões, como um danado Lear que conjurasse bruxas. O relâmpago faz projetar as sombras de árvores secas e da cruz em lança. As feiticeiras surgem como vozes vindas da treva que praticamente engole Macbeth, pequeno ponto visto de cima em meio à tela escura.

O olhar de Welles procura algum ponto acima da sua cabeça, enquanto a câmera vai se aproximando e as feiticeiras dizem: “Cuidado com Macduff”, para em seguida dizerem que Macbeth apenas deve temer a um homem não nascido de mulher, preocupando-se apenas quando a floresta de Birnam marchar contra o castelo de Dunsinane.

Mais uma vez, Welles torna as manipulações das feiticeiras mais severas que em Shakespeare, pois quando a personagem, pautando-se nos desígnios das bruxas, diz que Macduff pode viver, elas repetem: “cuidado com Macduff”, fazendo-o mudar imediatamente de ideia: “terei garantias em dobro [...]. Tu não viverás [...]”. Macbeth retoma a confiança: “o grande Macbeth chegará ao fim normal da vida e pagará suas dívidas ao tempo e ao costume da morte natural”, enquanto a câmera se aproxima até enfocar de muito perto o rosto de Welles, que termina por fitar diretamente à câmera acima de sua cabeça, de onde vêm as vozes das bruxas, perguntando: “Mas assim será?”, ao que elas respondem: “Sim senhor, tudo isso assim será”.

4. O CORPO E A SOMBRA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo, em *Macbeth*, é um corpo torturado: pelo sono, pelo medo, pela culpa, pela alucinação, pela morte. O mundo circunda esse corpo num cenário de pedras

rudes, escuras e úmidas, como numa espécie de útero que expulsa seus filhos para a guerra e para o assassinato. Em sua tragédia, Shakespeare aponta simultaneamente os aspectos materiais – o sangue nas mãos, o coração que bate nas costelas, o sono “em nenhuma das tragédias de Shakespeare fala-se tanto do sono”, diz Jan Kott (2003, p. 93), e os imateriais – no sangue já lavado e que teima em ‘reaparecer’, metáfora da *mancha*, em frases como “Macbeth assassinou o sono”.

Para dar expressão a esse corpóreo que se dissipa no ar, Orson Welles lançou mão de todas as suas habilidades como homem de teatro e de cinema, convertendo as dificuldades de produção e o orçamento pobre, numa teatralidade que se oferece exuberante às lentes do cinema. Este, por sua vez, não se inibe ante essa anterioridade teatral, criando uma perspectiva explicitamente autoral, sem pudores de revelar os artifícios da ficção, olhando diretamente para as bruxas/câmera.

Essa presença onisciente das irmãs feiticeiras evoca uma cadeia de significações e um universo simbólico que é conscientemente reforçado por Welles. Elas são o corpo-símbolo que está em todos os lugares, assim como a câmera wellesiana. Como parcas que atam e desatam o destino do homem que conduziram com meias verdades – habitante iludido pelas sombras de uma caverna que ele julga serem carnação do real –, as feiticeiras representam um universo ambíguo e “equivoco”, como diz Bazin.

A interpretação de Welles como Macbeth, e o modo como ele é fotografado, sendo ora esculpido ora engolido pelas sombras que ousa fitar demonstra a mesma desenvoltura do Welles diretor, quando usa o teatro como mais uma camada de significações, não se submetendo nem de longe a seus convencionalismos.

A sombra, no *Macbeth* de Orson Welles, parece sintetizar toda uma cadeia simbólica que envolve tanto a peça de Shakespeare e seu mundo imerso numa eterna noite quanto o próprio pensamento do ator e diretor no que se refere à imagem e ao cinema: gesto-olhar-corpo e gesto-corpo-olhar livres para transitar entre o teatro e o cinema, entre um material-teatro dissipado/ressignificado/ressurgido no ar de uma virtualidade filmica.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, edição especial para as Livrarias Saraiva do Brasil. 1ª ed., 2011.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Prefácio de François Truffaut. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CHEVALIER, JEAN; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KUROSAWA, AKIRA. *Trono manchado de sangue*. DVD. 1957, 110'.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia grega e romana*. 5ª ed. Rio de Janeiro, 1999.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

WELLES, Orson. *Macbeth*. DVD. 1948, 107'.

REPERTÓRIO ATIVO DO ATOR: MEMÓRIA EM MOVIMENTO

Angelene Lazzareti

PPGAC – UFRGS

RESUMO: O presente artigo trata de uma reflexão a respeito do trabalho criativo do ator sobre a memória e seu repertório ativo. O corpo é aqui pensado como matéria-prima, ele mais do que tem, é um repertório ativo de materiais a serem experimentados e trabalhados em prol da criação artística. Existe neste repertório ativo um mundo de imagens, sensações e imaginação por explorar e recriar. O processo de construção das ações físicas e vocais que utiliza o repertório ativo está envolvido direta e indiretamente com a memória. Entendida nesta reflexão como movente, incessante e ativa, a memória propicia que traços, imagens, gostos, aspectos culturais e o caminho percorrido pelo ator ao longo de sua vida sejam revisitados em companhia da imaginação e por consequência, transformados num refazer dinâmico. Os elementos do repertório são combinados, recombinaos e reeditados conforme o presente, a memória, os estados do corpo e por fim, as intenções criativas. As principais referências do trabalho são Gaston Bachelard ao tratar da memória e Sônia Machado de Azevedo com relação ao repertório ativo do ator.

PALAVRAS-CHAVE: Repertório Ativo; Memória; Ator.

RESUMEN: El presente trabajo es una reflexión sobre el trabajo creativo del actor a respecto de la memoria y repertorio activo. El cuerpo está aquí considerado como materia prima, el actor más de lo que tiene, es un repertorio activo de los materiales sometidos a prueba y trabajado por el bien de la creación artística. Hay un mundo de imágenes, sensaciones y la imaginación para explorar y recrear. El proceso de construcción de acciones vocales y físicas que utiliza el repertorio activo está involucrado directa o indirectamente con la memoria. Entendida en esta reflexión como moviente, incesante y activa que proporciona características, imágenes, gustos, aspectos culturales y el camino recorrido por el actor durante toda su vida se vuelven a revisar en la compañía de la imaginación y por lo tanto transforma en un rehacer dinámico. Los elementos del repertorio se combinan, se recombinan y reeditado como este, la memoria, los estados del cuerpo y finalmente las intenciones creativas. Las principales referencias son la obra de Gaston Bachelard para el tratamiento de la memoria y Sonia Machado de Azevedo con respecto al repertorio activo del actor.

PALABRAS-CLAVE: Repertorio Activo; Memoria; Actor.

Para melhor exemplificar as ideias sobre a memória e o ator incluirei a reflexão sobre o conceito de repertório ativo. É possível exemplificar essa noção uma vez que o corpo do ator que atua é o mesmo corpo que vive, aprende, sente, percebe e essas ações cotidianas geram um fluxo de informações que passam a integrar o corpo. O perceber torna-se a partir da ideia de repertório, apropriando-se, não apenas do estímulo externo, mas da conexão deste estímulo com nossa percepção.

Logo, o corpo se apropria e registra informações que se atualizam e somam diariamente, e as ações que realiza partem desse mesmo fluxo corpóreo. Para enfatizar tal reflexão incluo aqui os pensamentos da pesquisadora Sônia Machado de Azevedo, contidos em uma série de reflexões unidas no livro *O papel do corpo no corpo do ator*:

Esse duplo enfoque: corpo realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se numa mesma concretude, [...] o que se trabalha é uma totalidade que pensa, age, sente; e que é pensada, sentida, agida no fenômeno da interpretação. [...] Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções, e pensamentos. Ele não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior. (AZEVEDO, 2002, pp. 135-136).

O corpo do ator pode ser pensado como sua própria fonte de matéria-prima: mais do que tem, ele é um repertório ativo de materiais a ser experimentados e trabalhados em prol de sua criação. Assim sendo, além de ser matéria-prima, o ator é também o artesão que dará forma a sua arte.

O trabalho sobre estas informações está diretamente ligado com o indivíduo e suas características peculiares, a memória e as transformações decorrentes dela. Abre-se, dessa forma, a possibilidade para a autoexploração por parte do ator, de descobrir e perceber as associações que o corpo realiza entre memória, sensações, imagens, imaginação, inconsciente e os mais variados fatores que provêm de sua vivência, e que podem ser utilizados como material a ser combinado, reorganizado e transformado para a arte.

Nesse trabalho, o ator passa a perceber as conexões, por exemplo, entre imaginações e sensações corporais correspondentes, ou onde se alojam informações de sentidos, memória, imagens e toda a sorte de elementos possíveis que possam constituir ou fluir no corpo e integrar um repertório singular que propicie a composição de ações físicas e vocais.

Daí a importância de o ator relacionar-se consigo mesmo como objeto possível da arte, visando à descoberta de um repertório que já não pertença ao terreno sintomático, mas que seja ambiciosamente simbólico e artístico, que apesar de eivado de componentes de importância subjetiva, de conexões e estreitamentos com o subconsciente, objetiva-se em obra e

desvincula-se do contexto particular em que foi gerado, para seguir autônomo, consciente de uma existência em paralelo com sua vida pessoal (AZEVEDO, 2002, pp.145-146).

Compreendo que a partir do processo sobre o repertório ativo do ator é possível o trabalho sobre os elementos que o constituem para que se tornem centro de múltiplas possibilidades criativas. A memória seria o grande propiciador de tal processo. Entendida como movente, incessante e ativa, propicia que traços, imagens, gostos, aspectos culturais e o caminho percorrido pelo ator ao longo de sua vida sejam sempre revisitados em companhia da imaginação e, por consequência, transformada num refazer contínuo.

O processo dramático na construção das ações físicas e vocais que utiliza esse repertório ativo do ator está envolvido direta e indiretamente com a memória. Pois se a memória for compreendida como a capacidade de reter dinamicamente no corpo sons, imagens, palavras, movimentos é possível refletir sobre a possibilidade de acionar a memória que há no corpo e utilizá-la como repertório de materiais. Repertório este que não será permanente e não possuirá sempre os mesmos materiais, será ativo, pois a memória se encarregará de transformá-los.

Para a compreensão dos processos da memória, os estudos de Gaston Bachelard sobre a *ritmanálise* confirmam que até as formas mais aparentemente estáveis devem sua estabilidade “a um desacordo rítmico” (BACHELARD, 1994a, p. 120). Existem em todas as coisas vibrações que por serem irregulares propiciam a existência. Em tudo há um ritmo, e esta energia vibratória é compreendida por Bachelard como a energia da existência.

Neste estudo, toda a presença pressupõe a ausência, toda a recordação pressupõe o esquecimento. A vida, portanto, é ondulação e evolução do ser, é uma quantidade descontínua e vibratória de acertos e erros, onde até mesmo as “transformações ocorrem em [forma de] ritmos” (BACHELARD, 1994a, p. 119).

O tempo como uma vibração rítmica é um fluxo descontínuo e nele nada permanece fixo e permanentemente estabelecido, “acreditar na permanência das coisas é abrir sempre os mesmos olhos à mesma fase de seu ritmo” (BACHELARD, 1994a, p. 63). Há movimentações temporais múltiplas onde as lembranças do passado também se movem.

O ser humano nunca é fixo, ele nunca está lá, jamais vivendo no tempo onde os outros o vêem viver, onde ele mesmo diz aos outros viver. Com frequência, somos seres estagnantes atravessados por redemoinhos. Onde está a direção da vida em nós? [...] O cronometro é o tempo dos outros, o tempo de um outro tempo que não pode medir nossa duração. Mas não somos nós mesmos um maço mal atado de um milhão de outros tempos? (BACHELARD, 1990 p. 41) (sic)

Primordialmente, o passado não pode ser analisado como um bloco uniforme e “a recordação pura não existe, é arbitrário o pensamento que julga podermos abarcar na memória tudo o que já vimos” (BACHELARD, 1994a p. 48). O tempo não é fixo e a memória tampouco, tudo está em constante movimento, o passado para Bachelard não é estável, está liberto de datas. E a memória não é uma espécie de armário onde as lembranças são cronologicamente e ordenadamente fixadas em gavetas.

Para reforçar os pensamentos sobre a memória, o neurocientista Antônio Damásio destaca que todas as lembranças constituintes da memória, quando acionadas, surgem sob a forma de imagens mentais que podem ser visuais, olfativas, táteis ou auditivas. Tais imagens-lembranças sofrem modificações constantemente, portanto, não serão idênticas, não serão as mesmas de sua origem. Além disso, estas imagens mentais estão localizadas como representações dispositivas que não contém a figura como tal de uma lembrança, mas os meios que desencadeiam a configuração da imagem.

Se você possui uma representação dispositiva para o rosto de tia Maria, essa representação não contém o rosto dela como tal, mas os padrões de disparo que desencadeiam a reconstrução momentânea de uma representação aproximada desse rosto nos córtices visuais iniciais [...] Não existe apenas uma fórmula secreta para essa reconstrução (DAMÁSIO 1996 p. 130).

O neurocientista define que estes dispositivos da memória despertam não apenas os aspectos sensíveis do objeto rememorado, como cor, forma ou som, mas também registros da reação emocional ao objeto. Quando esse processo é realizado todo o corpo participa e reage a estas imagens acionadas já as associando a outros elementos. As reações são absorvidas pela memória que, ao criar estas relações e conexões, considera as alterações ocorridas no organismo no passado e no presente. São produzidas pelo cérebro e pela memória imagens de um objeto, imagens das reações do organismo a este objeto e, ainda, a imagem do organismo no ato de perceber e responder ao objeto. Há um mundo de memórias que se constrói dinamicamente desde o nascimento até o presente.

Toda a nossa memória, herdada da evolução e disponível ao nascermos ou adquirida desde então pelo aprendizado – em suma, toda a nossa memória sobre coisas, propriedades das coisas, pessoas e lugares, eventos e relações, habilidades, regulações biológicas, tudo –, existe na forma dispositiva (ou seja, implícita, oculta, inconsciente), aguardando para tornar-se uma imagem explícita ou uma ação. (DAMÁSIO, 2000, p. 638)

A rapidez com que estes processos ocorrem é extraordinária, portanto, não há como estas imagens serem registradas como arquivos ou filmes retidos fixa e permanentemente. O sujeito recebe uma quantidade de conhecimento incontá-

vel durante toda sua vida e um armazenamento desse material provocaria sérios problemas de capacidade para o cérebro e deficiência ao acesso às informações.

Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma *interpretação*, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. Nada disso é compatível com a idéia de uma representação fac-similar rígida, como foi observado pelo psicólogo britânico Frederic Bartlett há várias décadas, quando pela primeira vez propôs que a memória é essencialmente reconstrutiva. (DAMÁSIO,1996, p.128). (sic)

Portanto, é análoga a afirmação de Damásio com a definição de Bachelard ao propor que todo o conteúdo da memória se modifica constantemente e está para ser reconfigurado, recriado e transformado pelo presente. Este fluxo incessante e dinâmico é o propiciador do ser e do devir que envolve a memória. Memória que também pode ser compreendida como um processo dinâmico na medida em que se recria com os materiais do repertório ao combiná-los, recombiná-los e reeditá-los conforme o presente, as recordações, interpretações e, por fim, as intenções criativas.

O passado é sempre outro, não mais aquele que era quando foi vivido e nem como era em instantes atrás. Essa pode ser a principal particularidade e riqueza de uma escritura cênica, de uma dramaturgia do ator. Visto que os aspectos da memória são ativos e transformam-se e o presente é reconfigurado e recomeçado, o sujeito e sua identidade são também um mundo de possibilidades. A memória no trabalho criativo do ator pode ser um suporte ativo, fonte de imagens, sensações e recordações advindas da percepção e da experiência particular do ser.

O corpo, enquanto fonte de matéria em seu repertório ativo produz informações inesgotáveis. Abre-se, dessa forma, a possibilidade para a autoexploração por parte do ator, para descobrir e perceber as associações que o corpo realiza entre os elementos da memória e os demais variados fatores que provém de sua vivência e de sua continua renovação.

O trabalho sobre estes elementos necessita de técnica, entretanto, uma técnica que é por natureza diária e intensa, de autopesquisa, de um aumento sensível de consciência corpórea. O resultado dependerá de um trabalho de percepção do corpo, ou seja, um trabalho sobre si mesmo, onde o ator descubra a diversidade de informações que constituem seu ser.

É a partir dessa compreensão que se torna possível trabalhar sobre os registros de materiais que podem ser acionados, combinados e organizados como objeto de arte na composição de ações físicas e vocais. O corpo em cena representa uma quantidade incontável de possibilidades diversas. Envoltos pela memória, o repertório ativo do ator será o propiciador de uma escrita cênica viva, pulsante e particular.

REFERÊNCIAS

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

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994a.

_____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* seleção de textos José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção razão e o cérebro humano*. São Paulo: Editora Companhia das Letras 1996.

_____. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

CURSO BÁSICO À FORMAÇÃO DO ATOR DA FUNDAJ: BREVES RELATOS MEMORIAIS DE UMA PRÁTICA

Arilson Lopes

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

arilsonsiqueira@hotmail.com

RESUMO: Nesta comunicação, pretendo rememorar as aulas preparatórias e as demais ações pedagógicas envolvidas na montagem teatral intitulada *Chá em Casa dos Prosórov*, dirigida por Elisa Toledo Todd, como trabalho de conclusão da última turma do Curso Básico à Formação do Ator, da Fundação Joaquim Nabuco, em 1999. Almejo enfocar a metodologia utilizada na construção desse espetáculo, observando com especial ênfase o modo como certa combinação de ideias dos teatrólogos Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski foi aplicada à preparação corporal e vocal dos atores-aprendizes. Assim, evocando minha própria experiência espero, como um dos concluintes daquela turma, contribuir para a reconstrução da memória desse curso que foi, por muitos anos, uma referência na formação de jovens profissionais das artes cênicas em Pernambuco.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Formação do Ator, Stanislavski, Grotowski, *Chá em Casa dos Prosórov*.

ABSTRACT: In this paper I remember the process developed through the Basic Acting Course promoted by the Joaquim Nabuco Foundation in 1999, which included the preparation for the theater piece *Chá em Casa dos Prosórov*, directed by Elisa Toledo Todd. I intend to focus on the methodology which guided the course with special emphasis on the ideas of Constantin Stanislavski and Jerzy Grotowski about the physical and vocal training for the student actor. The memory of this course, which for several years was a strong reference in the training of so many young actors in Recife, will be reconstructed through the my own experience as a student in the Course.

KEYWORDS: Theatre, Actor's Training, Stanislavski, Grotowski, *Chá em Casa dos Prosórov*.

1. CURSO BÁSICO À FORMAÇÃO DO ATOR DA FUNDAJ: REFERÊNCIA NO ENSINO DO TEATRO EM PERNAMBUCO

Por doze anos existiu na cidade de Recife um curso de formação do ator que era referência no ensino do teatro em Pernambuco, o Curso Básico à Formação do Ator, da Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj. O curso teve nove turmas, com 138 alunos formados e pretendo, como ex-aluno, rememorar as aulas preparatórias e

as demais ações pedagógicas envolvidas na montagem teatral intitulada *Chá em Casa dos Prosórov*, dirigida por Elisa Toledo Todd, como trabalho de conclusão da última turma do curso, em 1999.

Evocando minha própria experiência como um dos concluintes da referida turma, almejo focar a metodologia utilizada na construção desse espetáculo, observando com ênfase o modo como certa combinação de ideias dos teatrólogos Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski foi aplicada à preparação corporal e vocal dos atores-aprendizes.

O Curso Básico à Formação do Ator visava justamente à preparação de atores em início de carreira, contribuindo para a profissionalização dos intérpretes de teatro. Para ingressar no curso, era feita uma prova escrita, que consistia de uma redação sobre a relação de envolvimento do candidato à vaga do curso com o teatro e de uma prova prática, em que se interpretava um poema de Carlos Drummond de Andrade e uma cena escolhida entre as peças sugeridas pela organização do curso. Juntei-me com Flávia Rangel, que havia estudado comigo anteriormente em outra oficina de teatro e também concorria a uma vaga do curso da Fundaj, para fazermos uma cena da peça *O Tartufo*, do escritor francês Molière. As provas eram classificatórias. Na prova prática, havia uma comissão formada por professores do curso para avaliar o desempenho dos candidatos.

O curso teve início no mês de agosto de 1998, com aulas de segunda à sexta-feira, das 19h às 22h. Todo o processo do curso foi de extrema importância para a minha formação, pela convivência com os colegas e com os professores, pelo dia a dia das aulas, por todo o conteúdo teórico e pelas práticas em grupo. O aprendizado acontecia todos os dias na lida com as diferenças, as individualidades, as dificuldades e os prazeres do trabalho em grupo e todos os debates sobre o teatro e o trabalho do ator.

No primeiro semestre do curso, tínhamos aulas teóricas de História do Teatro, com a professora Isabel Concessa, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e aulas teórico-práticas de Expressão Corporal, com o ator Vavá Schön Paulino; Dança e Consciência Corporal, com Arnaldo Siqueira, também professor do curso de Licenciatura em Educação Artística – Artes Cênicas, da UFPE; Técnica Vocal, com a fonoaudióloga Leila Freitas e Interpretação I, com o professor e encenador Antonio Cadengue. O primeiro semestre era um período básico de informações e treinamentos acerca do trabalho do ator e da história do teatro. Os alunos apresentavam seminários nas disciplinas teóricas e montavam cenas ou performances nas demais disciplinas como forma de serem avaliados, além de provas escritas sobre os conteúdos apresentados.

No segundo semestre do curso, passamos a ter aulas das seguintes disciplinas: Seminário de Teatro e Cultura, com Fernando da Mota Lima; Expressão Musical, com a professora e pesquisadora em música popular Dinara Pessoa; Teatro Brasileiro, com Luiz Maurício Carvalheira; Técnica Vocal II, com Leila Freitas e Interpretação II, com Elisa Toledo Todd. As avaliações seguiam o mesmo formato do semestre anterior.

No entanto, é justo constatar que a chegada da professora venezuelana Elisa Toledo Todd provocou uma revolução no curso e em nossas vidas de atores-aprendizes. Elisa Toledo Todd é venezuelana, com nacionalidade brasileira, morou em Paris de 1984 a 1997, e foi aluna de Etienne Decroux, Marcel Marceau, Roberta Carreri, Ludwig Flaszen, Ryszard Cieslak e Zygmunt Molik, esses três últimos foram atores cofundadores do Teatro Laboratório de Grotowski, em Wrocław.

Hoje, percebo como todas as escolhas feitas por Elisa para o curso e para a nossa montagem teatral estavam em função de um projeto pedagógico que norteava a ideia que ela possuía do ensino do teatro. Escolhas que iam desde a mudança e rigor no horário das aulas passando pelo conteúdo apresentado, até o convite de professores-colaboradores de diversas áreas relacionadas com o teatro para dividirem suas experiências com os alunos do curso. A professora Elisa Toledo conseguiu em bem pouco tempo fazer com que todos os alunos entendessem que o sentido mais verdadeiro do trabalho no teatro está na relação com o outro, no trabalho em grupo.

2. STANISLAVSKI E GROTOWSKI: UMA COMBINAÇÃO DE IDEIAS

A disciplina de Interpretação I não pôde ser finalizada pelo professor Antonio Cadengue por motivos pessoais, impossibilitando à turma um mergulho mais profundo sobre o método de Constantin Stanislavski. Por esse motivo pedimos à professora Elisa Toledo para que suprisse essa nossa carência retomando o estudo do método do teatrólogo russo em nossas aulas.

A princípio a professora daria aulas sobre teoria e prática do teatro a partir do pensamento de Jerzy Grotowski, mas acolheu o pedido da turma devido às necessidades apresentadas. Portanto, sem abrir mão de sua experiência com o teatro de Grotowski, Elisa resolveu nos dar aula sobre o método de Stanislavski, partindo do ponto em que os dois teóricos se aproximavam: a ação física. Segundo o escritor Thomas Richards:

Grotowski retomou as “ações físicas” a partir do ponto em que Stanislavski interrompeu o trabalho porque morreu. Um dia, enquanto falava a respeito de seu trabalho sobre as ações físicas, Grotowski me disse: “Não é exatamente o ‘método das ações físicas’ de Stanislavski, mas o que vem depois”. É, na verdade, uma continuação (RICHARDS, 2012, p. 107).

Grotowski ampliou o pensamento de Stanislavski difundindo a ideia de que antes de uma pequena ação física, existia um “impulso”.

O impulso, para Grotowski, é algo que empurra de “dentro” do corpo e se estende para fora em direção à periferia; algo muito sutil, que nasceu “dentro do corpo”, e que não vem de um campo unicamente corporal (RICHARDS, 2012, p. 109).

A diferença fundamental entre o “método das ações físicas” de Stanislavski e a pesquisa de Grotowski reside no fato de que:

Stanislavski trabalhou sobre as ações físicas no contexto da vida comum das relações: das pessoas em circunstâncias “realistas” da vida cotidiana, e de certas convenções sociais. Grotowski, ao contrário, busca as ações físicas em uma corrente essencial de vida, e não em uma situação cotidiana. E nessa corrente de vida, os impulsos são mais importantes (RICHARDS, 2012, p. 113).

Elisa trabalhou exaustivamente, na prática com os alunos, a percepção dos impulsos que se transformariam em ação física. A consciência desses impulsos fazia com que os atores-aprendizes adquirissem uma presença cênica segura e verdadeira.

Como material de referência para o nosso estudo, foi escolhida a peça *Tio Vânia*, do dramaturgo russo Anton Tchekhov, contemporâneo de Stanislavski. Durante um mês nos debruçamos sobre vários aspectos da cultura russa: a história da Rússia, seu clima, comidas típicas, religião, literatura, pintura, música, medicina e sua situação socioeconômica. Para nos aproximar da vida de Tchekhov e de Stanislavski pesquisamos sobre o teatro anterior ao deles e também sobre o Teatro de Arte de Moscou e sobre seus dramaturgos. Por fim, fizemos uma cronologia da vida de Stanislavski. Segundo Elisa, resolvendo essas questões entenderíamos Stanislavski e o seu teatro de forma mais precisa.

As leituras pessoais e posterior apresentação de cenas da peça deixaram em evidência que a experiência tinha sido profundamente marcante para todos. Sobre o meu envolvimento com a peça *Tio Vânia* naquele momento, escrevi em meu diário de bordo:

“O que é o teatro? Que poder é esse que estou descobrindo? Estou feliz porque a cada dia descubro que estou no caminho certo, que o teatro dá sentido à vida. Elisa provocou em mim o desmascaramento da angústia que remói Vânia. Parece bruxaria a maneira como somos pegos de surpresa pelos sentimentos das personagens. Não pensei que Vânia fosse tão frágil. Não consigo esquecer as fortes emoções de hoje e dormir tranquilamente. Como falta muito para eu ser um ator! Descobrimos que não precisamos de muitos movimentos para que a cena seja intensa e sim, em primeiro lugar, encontrar dentro de nós os sentimentos verdadeiros. Para isso devemos ouvir o texto atentamente.”

Elisa era muito rigorosa quanto ao treinamento físico dos atores-aprendizes. Nas nossas aulas, defendia-se que o treinamento do ator exigia disciplina, hábitos saudáveis, consciência, concentração, condicionamento, resistência e precisão física para se conquistar uma técnica necessária para poder realizar uma boa interpretação. As ações teatrais deveriam nascer do interior, de dentro para fora. Também era aconselhado que o aluno-aprendiz controlasse seu ego, que se entregasse aos seus personagens sem preconceitos, que tivesse mais disponibilidade e procurasse adaptar-se com mais facilidade a qualquer circunstância adversa.

Para que a nossa aula acontecesse era necessário que alguns acordos fossem cumpridos e esses acordos nos ensinavam muito sobre disciplina, respeito e força de vontade. Todos os alunos deveriam chegar mais cedo do que o horário de início da aula, para limparem a sala. Os alunos se juntavam em duplas e ficavam responsáveis pela limpeza do dia, em processo de revezamento. O ritual era importante, para nos apropriarmos do espaço. Feita a limpeza da sala, cada um escolhia um lugar para relaxar, alongar, aquecer o corpo, preparando-o para o trabalho. No decorrer do curso, fomos juntando vários exercícios e formatando nosso próprio treinamento.

Em seguida, a professora Elisa chegava e encontrava os alunos prontos para atenderem às necessidades da aula. Qualquer aluno que chegasse depois da professora deveria assistir à aula como um observador. Apenas quando fosse permitido, o aluno poderia entrar no exercício que estivesse sendo feito.

Desenvolvemos ao longo das aulas com Elisa o conceito de “disponibilização”, que consistia em deixar o corpo livre e apto para se expressar por meio do gesto, dos movimentos. Tudo começava com um aquecimento físico em que determinada parte do corpo era escolhida como guia do movimento. Em seguida, os movimentos começavam a ser combinados até que nos desligássemos da regra de seguir a parte guia do movimento e passássemos a nos expressar com mais liberdade. Acreditar no movimento era imprescindível. O estado de “disponibilização” era um momento de improvisação, em que cada ator-aprendiz, envolvido com a sua pesquisa corporal e vocal, construía pequenas partituras de movimentos. Quando estávamos entregues ao exercício, adquiríamos uma qualidade de concentração e de presença muito importantes para o trabalho do ator.

Também trabalhamos técnicas de Etienne Decroux, para aumentarmos a nossa percepção sobre cada parte do corpo e sobre as várias possibilidades de movimentos que podemos realizar com elas. Etienne Decroux foi um ator e mímico francês, que se dedicou ao estudo da expressão do corpo, criando a técnica chamada de Mímica Corporal Dramática.

Um dos desafios superados por Elisa, no curso, foi conseguir transformar a turma em um grupo que pensasse enquanto um coletivo e não fosse tão dividido em suas individualidades. Um grupo que tivesse o mesmo objetivo e o cumprisse com responsabilidade, disciplina e união.

Em uma de nossas aulas, enquanto limpávamos a sala, a professora pediu que cantássemos uma música, o que fizemos com muita euforia e diversão. No meio da música, resolvi dançar uns passos de xaxado, dança bastante difundida na cidade de Serra Talhada, interior de Pernambuco. Ao ver que algumas pessoas começaram a tentar imitar o passo que eu dançava, Elisa pediu para que o nosso primeiro exercício do dia fosse aprender o passo mais simples dessa dança e que eu o ensinasse aos colegas. Passamos um bom tempo treinando o xaxado e, quando todos estavam fazendo o passo juntos, Elisa disse que, finalmente, estávamos nos tornando um grupo. O xaxado entrou para o repertório de exercícios das nossas aulas e Elisa passou a buscar em cada um dos alunos as habilidades

que pudessem ser partilhadas com os colegas. Desse modo, cada aluno também passou a ser um professor-colaborador no processo de formação dos atores.

3. CHÁ EM CASA DOS PROSÓROV: BREVE RELATO MEMORIAL DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO TEATRAL

Fazer um relato memorial, mesmo que breve, dos fatos relacionados com a montagem teatral *Chá em Casa dos Prosórov*, requer um exercício difícil, mas revelador de um aprendizado que perdura e se transforma, ainda que se tenham passados treze anos de seu acontecimento. Para explicar o sentimento que estou vivendo ao escrever sobre o processo de criação desse espetáculo, recorro ao que disse Bachelard sobre a memória-imaginação, em seu livro *A Poética do Devaneio*:

Quanto mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação. Se quisermos participar do existencialismo poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escala das datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes (BACHELARD, 2009, p. 114).

O trabalho realizado com a peça *Tio Vânia* ficou tão forte para o grupo que Elisa decidiu escolher mais um texto de Tchekhov para a montagem final do curso, dessa vez a peça *As Três Irmãs*. Para sabermos com qual texto trabalharíamos e para darmos início ao processo de criação do espetáculo *Chá em Casa dos Prosórov*, viajamos para o Engenho Massangana, antiga moradia de Joaquim Nabuco e patrimônio administrado pela Fundaj, para uma incursão de cinco dias.

No primeiro dia em que acordamos em Massangana, saímos para uma caminhada pela propriedade. Andamos no meio do mato, respirando ar puro e admirando a beleza e a força do lugar. Cada um de nós assumia o papel de guia durante o percurso, que era feito em silêncio e com muita atenção. Nosso primeiro grande desafio daquela manhã foi subir e pular de uma mangueira. Apenas no exercício de subir na árvore e pular, medo, ousadia, coragem, covardia, moleçagem, muitas revelações foram feitas e o grupo pôde se colocar em um lugar muito íntimo. Ninguém desistiu de completar a tarefa, apesar das dificuldades particulares. Todos os exercícios exigiam o olhar para o outro, a solidariedade, o estar atento para ajudar o grupo a superar junto os desafios.

Foi lá que aprendemos com Carlos Sandroni, professor de música responsável pelo canto em grupo, a primeira canção da trilha do nosso espetáculo. Os

dias foram preenchidos com aulas de ioga, ministradas pela fonoaudióloga Lucia Elena Neto, que também era responsável pela preparação vocal do elenco; aulas de canto, com Carlos Sandroni e Interpretação, com Elisa Toledo.

Iniciar o processo de montagem do espetáculo no Engenho Massangana foi muito importante para nos tirar da sala de aula e colocar-nos em contato com a natureza e, principalmente, em contato uns com os outros em circunstâncias bem diversas. Esses dias proporcionaram confiança e intimidade aos componentes do grupo, dois aspectos fundamentais para o trabalho no teatro.

O processo de criação baseou-se no respeito máximo ao texto, circunstâncias e cultura originais. Elisa Toledo realizou com os alunos uma investigação sobre o povo russo e sobre sua realidade no final do século XIX e traçou uma ligação com o povo do Brasil do final do milênio. Elisa achava que russos e brasileiros tinham uma imensa capacidade de suportar os colapsos, que eram pessoas muito sofridas, que aguentaram a ditadura e a escravidão e mantiveram uma grande vontade de viver porque eram povos apaixonados.

Chá em Casa dos Prosórov foi o resultado do esforço de vários profissionais que colaboraram com a formação dos novos atores. Entre eles, é importante citar a direção musical de Virgínia Barbosa, que também foi a responsável por nos aproximar do especialista em questões da Rússia no Brasil, Boris Schnaiderman; a preparação corporal de Grazia Annunziata, que trabalhou com o grupo técnicas de Feldenkrais;¹ as aulas de capoeira de Ricardo Nascimento; as longas conversas sobre o dramaturgo Tchekhov que tivemos com o escritor Ronaldo Correia de Brito e o nosso contato com ‘Seu’ Eduardo Silvestre, que nos deu aula sobre a Nau Catarineta, folguedo tradicional da região Nordeste.

As aulas com o professor Ricardo, cujo nome de batismo na capoeira era Relâmpago, tiveram um valor simbólico para o grupo porque Elisa estabelecia uma relação muito próxima entre a arte do ator e a arte do capoeirista. Ambos precisavam de preparação para exercer o seu ofício e de concentração na ação que deveriam realizar. Na capoeira existe uma lei que diz: “Vacilou, cai”. Numa roda de capoeira, todas as pessoas envolvidas, tanto a dupla que está dentro da roda jogando quanto às pessoas que estão em volta, devem ficar atentas para os movimentos realizados entre os jogadores, para que não sejam atingidos de surpresa. Quem não estiver jogando deve direcionar toda sua energia e concentração para dentro da roda, cantando ou tocando os instrumentos que fazem a música para que os jogadores lutem.

Uma de nossas aulas com o mestre Relâmpago foi na cidade de Igarassu, onde fomos assistir a um batizado de capoeira. Precisão de movimentos, concentração, flexibilidade, resistência, força, coragem e, principalmente, humildade, foram alguns dos ensinamentos daquele dia. Para o capoeirista iniciante é motivo

1. Moshe Feldenkrais, pensador e pesquisador israelense, fundador do Método Feldenkrais, que visava à autoconsciência do ser humano através do movimento.

de honra ser derrubado pelo mestre na luta, isso nos fez pensar no longo caminho que nós, atores, ainda deveríamos percorrer para a nossa formação e o respeito que deveríamos ter com todos os mestres do teatro.

Depois dos primeiros ensaios no Engenho Massangana, mantivemos uma agenda de ensaios diários, incluindo os finais de semana. De segunda à sexta-feira, ensaiávamos das 19h às 23h e, aos sábados e domingos, das 9h às 18h, com intervalo de uma hora para almoço.

Nos últimos meses do processo ocupamos o Teatro Hermilo Borba Filho, que no ano seguinte seria reinaugurado com o caráter de centro permanente de pesquisa das artes cênicas.

Todos os dias, nós tínhamos encontros com os professores-colaboradores do processo, antes dos ensaios com a diretora do espetáculo. No intuito de aprofundarmos a nossa pesquisa sobre o texto de Tchekhov, não montamos a peça na íntegra, escolhemos as cenas de que mais gostávamos das personagens que interpretávamos. Foi o nosso encontro com o texto. Fazíamos aulas de capoeira, de ioga, de técnica vocal, ensaios de canto, leituras relacionadas ao universo da peça e criação do espetáculo, tudo sob a coordenação de Elisa Toledo Todd, que guiava todos com respeito à autonomia dos professores e dos atores-aprendizes. Um dos ensinamentos de Grotowski, em seu livro *Para um Teatro Pobre*, diz que:

Um ator só pode ser guiado e inspirado por alguém que é sincero em sua atividade criativa. O diretor, guiando e inspirando o ator, deve se permitir ao mesmo tempo ser guiado e inspirado por ele. É uma questão de liberdade, parceria, e isso não implica falta de disciplina e sim um respeito à autonomia do outro. O respeito à autonomia do ator não significa a ausência de leis, de exigências, discussões intermináveis ou a substituição da ação por fluxos contínuos de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um esforço criativo máximo e de uma grande revelação pessoal. Nessa perspectiva, a liberdade do ator só pode nascer na plenitude de uma autoliderança. Sem ela, tudo vira imposição, ditadura e adestramento superficial (GROTOWSKI, 2011, p. 202-203).

Todo o aprendizado que adquirimos, de alguma maneira, estava presente na cena, representado por meio de certos movimentos, impulsos ou técnicas. Com isso, o espetáculo *Chá em Casa dos Prosórov* se configurava como um trabalho experimental, de um grupo de atores-aprendizes, que partilhava com o público toda a experiência vivida no processo pedagógico do curso até a montagem final. A recepção do espetáculo pelo público foi dividida. Entre os nossos professores, os críticos de teatro e os artistas da cidade o espetáculo teve uma boa recepção. Mas, percebíamos que algumas plateias não recebiam bem o espetáculo, pelos aplausos ao final da apresentação. A jornalista Ivana Moura escreveu no *Caderno Viver*, do *Diário de Pernambuco*, que:

Assistir *Chá em Casa dos Prosórov* provoca uma certa saudade de um tempo não muito remoto, em que o Recife abrigava não uma, mas muitas montagens de busca de uma linguagem, na trilha do rigor formal, do aprendizado e que procuravam de alguma forma estar na frente do seu tempo. Para que o teatro não ficasse a reboque das flutuações do mercado. De todo modo, esta montagem do curso da Fundação Joaquim Nabuco sinaliza que há espaço e vontade de alguns, de trafegar por um teatro mais reflexivo. [...] O que falta de amadurecimento no elenco, pelo pouco convívio com o palco, sobra em força, garra e determinação. E eles ensinam a quem ainda não entendeu, que o melhor caminho para o palco é a escola. Eles lançam luz às peculiaridades das personagens, seus momentos de dor, suas escolhas sem saída, dos amores e sonhos perdidos (MOURA, 1999).

Toda a experiência vivida no Curso Básico à Formação do Ator, da Fundação Joaquim Nabuco, reverbera até hoje em meu trabalho de ator. Foi, sem dúvida alguma, uma prática pedagógica que servirá de inspiração também para o meu futuro trabalho como professor de teatro. Acredito que a formação do ator engloba ensinamentos muito mais profundos do que apenas a técnica para o palco. Segundo Roubine, para Grotowski:

Essa formação deve ser permanente. Ela não pode ser reduzida a um aprendizado de alguns anos, que abra acesso ao exercício de uma profissão. Um ator que deixa de trabalhar, ou seja, de questionar-se sobre a sua arte, de treinar, de recolocar a sua técnica em discussão, torna-se logo incapaz de um ato de desvendamento autêntico e sob controle de ponta a ponta. Por conseguinte, ele vai esclerosar-se, agarrar-se ao ilusionismo, aos estereótipos. Inevitavelmente, ficará sem sinceridade (assim como se costuma dizer que alguém pode ficar sem fôlego) (ROUBINE, 1998, p. 194-195).

No primeiro fim de tarde que passamos no Engenho Massangana, Elisa Toledo pediu para que todos os atores-aprendizes deitassem na grama do jardim do Engenho, de olhos abertos, para assistirem ao nascimento das estrelas no céu. Perguntada sobre a finalidade daquele exercício para a nossa formação, Elisa respondeu que “para nos formar atores, temos que, antes, formar-nos humanos”.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um Teatro Pobre*. Tradução de Ivan Chagas. 2. ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- MOURA, Ivana. Garra e determinação na Casa dos Prosórov. *Diário de Pernambuco*.

co, Recife, 20 nov. 1999. Caderno Viver.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

CORPORIFICAÇÃO: O PROCESSO DE REENTRÂNCIA

Camila de Almeida Menezes

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

milabale@gmail.com

RESUMO: Objetivando o estudo acerca da compreensão do corpo e de como se molda a memória social nos processos relativos à corporificação oriunda das experiências vividas ao longo da vida humana, percebemos a importância dos aspectos que envolvem o aprendizado e criam uma memória estruturante nos corpos dos adolescentes menores infratores, que cumprem com a medida socio-educativa de internação nas casas de acolhimento do menor em confronto com a lei. O estudo traz à tona a forma de como é visto e como é constituído o corpo desses adolescentes, detidos em celas, a partir dos olhares deles e da sociedade. O corpo é a via de acesso visível da projeção do cérebro, logo também responsável por implicações na esfera educacional e social, o qual cria um repertório de memória. Com isso, surge a necessidade de entendermos melhor como se dá o processo e reconhecimento estruturante do indivíduo em interação com as demandas sociais, mas precisamente, como o meio é implicador direto das ações e reações que englobam o desenvolvimento humano na contínua interação com o meio através de experimentos na troca com outros seres animados ou não, se constrói um repertório de memória que estará sempre em constante mutação no embate do processo de estar vivo. As experiências introduzidas no meio ambiente continuamente nos dão um aporte de memória, sendo este, passível de alterações nas devidas proporções que são estimuladas e afetadas pelos sentidos dos experienciamentos. Estudos ligados aos processos de geração da memória nos dizem do vital entendimento da flexibilização e da plasticidade da memória, sem que tenhamos como senso comum que a memória é algo retilíneo e engessado, na qual não caberiam novas fontes e interações.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento; Memória; Corpo; Processo de cognição.

ABSTRACT: Aiming to study about understanding the body and how it shapes the social memory in cases concerning the embodiment derived from experiences throughout life, we realize the importance of aspects involving learning and memory creates a structuring the bodies of teenagers juvenile offenders who comply with the measure socio hospitalization in shelters in the minor confrontation with the law. The study brings to light the way as is seen and how the body is made up of those teens arrested in saddles from the looks of them and society. The body is the access road visible projection of the brain, then also responsible for implications in the educational sphere and social, which creates a repertoire of memory. With this comes the need to understand better how is the structuring process and recognition of the individual in interaction with social demands,

but precisely how the medium is implicador direct the actions and reactions that include human development in continuous interaction with the environment through experiments in exchange with other animate beings or not, builds a repertoire of memory that will always be changing in the clash of the process is alive. The experiences embedded in the environment continuously gives us a contribution of memory, which is, subject to changes in due proportions that are stimulated and affected by sense of experienciamentos. Studies related to the processes of generation memory tells us the vital understanding of the flexibility and plasticity of memory, as we have no common sense that memory is something straight and plastered in which, not fit new sources and interactions.

KEYWORDS: Movement; Memory; Body; Process cognition.

Objetivando o estudo acerca da compreensão do corpo e memória social nos processos relativos à corporificação oriunda das experiências vividas ao longo da vida humana, percebemos a importância dos aspectos que envolvem o aprendizado e criam uma memória estruturante nos corpos dos menores infratores, adolescentes que cumprem com a medida socioeducativa de internação nas casas de acolhimento do menor em conformidade com a lei.

O estudo traz à tona a forma como o corpo desses adolescentes é visto e constituído, pois, no trato com os menores infratores nas instituições de acolhimento, percebemos a necessidade de um olhar mais apurado nas questões relativas ao corpo, de como esse corpo é tratado e como se coloca frente ao mundo por eles vivenciado.

A realidade dessas instituições e de seus internos infelizmente não são as mais positivas no tratamento para adolescente com necessidades específicas, com cuidados para uma efetiva educação e um adequado tratamento psicossocial. Muitos adolescentes que cometem ato infracional são postos dentro dessas instituições e são vistos, de maneira geral, como se não tivessem suas individualidades, necessidades e condições para lidarem com os obstáculos da vida. Sendo assim, o tratamento ora pretendido fica suspeito e acobertado por normas gerais e faticamente não são solucionados ou mesmo amenizados.

Sabedores de que cada indivíduo possui certo grau de percepção e compreensão, e que a cada um é latente um agrupamento de experiências vivenciadas, o tratamento relativo às medidas socioeducativas¹ devem ser diferentes e no intuito de contribuir para sua autonomia e autoconhecimento, orientando assim sua re-

1. A Medida Socioeducativa é a manifestação do Estado em resposta ao ato infracional praticados por adolescentes menores de 18 anos, cuja aplicação objetiva inibir a reincidência, desenvolvida com a finalidade pedagógico-educativa. A Aplicação da Medida Socioeducativa deve respeitar a capacidade do adolescente em cumpri-las, as circunstâncias em que o ato infracional foi praticado e a gravidade da infração, pois cada adolescente traz consigo sua história e trajetória.

entrada na sociedade de maneira mais saudável e menos traumática. Não apenas para o próprio menor, como também, para os seus familiares e para a sociedade.

O corpo é uma via cognitiva extremamente importante e salutar na condição da vida humana, é através dele, ou melhor, por ele que organizamos nossas experiências e potencializamos nossos entendimentos no labor cotidiano da vida experienciada.

Entendemos a importância desse corpo e como podemos facilitar seu entendimento através do movimento. A dança é uma ferramenta que auxilia e pode exercer um caminho de descobrimento, de novas possibilidades de autonomia. Através dela, os movimentos acontecem e criam uma atmosfera de possibilidades, de novos olhares e interesses. O poder cognitivo oriundo da dança remonta a estratégias de como o corpo e seus movimentos estabelecem uma dinâmica de consciência corporal.

As experimentações que envolvem o movimento trazem para o corpo consciência no âmbito da organização orgânica e comportamental. Com a repetição dos movimentos eles ganham força e o corpo de fica de modo quase que adestrado a reagir com uma devida coerência lógica. Essa implicação não seria permanente e/ou definitiva. Contudo, no passo que vão experimentando os movimentos, esses surgem do desejo de fazê-los, e a forma de como eles são desenvolvidos nos remonta a uma estrutura prévia de como aquele corpo foi condicionado e de como esse mesmo corpo reage com as implicações e obstáculos advindos do meio.

A pesquisa ora pretendida procura perceber a condição humana de adaptação, tanto quanto ao mundo — meio em que vive —, quanto à condição de autonomia orgânica.

Todo o indivíduo possui em si a condição de adaptar-se às condições adversas existentes. Essa inclinação para a mutação prescinde de uma organização no meio orgânico que envolve um complexo entendimento corporal. Entendimento este que não necessariamente coexiste com a consciência, essa pode acontecer simplesmente pela vontade e noção de perpetuação da própria espécie.

Meio e organismo são indissociáveis e isso traz implicações implacáveis para o corpo e sua estruturação como indivíduo, haja vista o “ambiente não como demarcação territorial ou distribuição geográfica e temporal das espécies, mas como espaço definido pelas atividades dos próprios organismos”. (LEWONTIN, 2002, p. 53-58)

Quando nascemos, desde antes, no próprio desejo dos pais na concepção do filho, já existe implicado neste sistema psicológico uma lógica funcional de organização, contudo em uma esfera até mesmo distante da consciência absoluta. Os pais, na antecipação do desejo em ter filhos, sofrem uma espécie de combustão orgânica que envolve transformações na própria condição orgânica estruturante, condição essa que também acaba afetando o futuro sucessor de sua espécie — seu filho.

Estudos demonstram que desde a fase uterina os filhos herdaram de forma indireta as condições existentes no mundo exterior ao do ventre. As condições dos pais e de como eles vivem, o que comem, como se relacionam, como reagem as supostas interações com o meio, tudo isso influencia a estruturação na formação de base para a criança que existe no ventre, onde por todos esses motivos sente e começa a se relacionar com o mundo exterior.

Durante o processo de interação com o mundo, os indivíduos trabalham dentro de uma lógica de sobrevivência. Querem sempre continuar existindo de maneira satisfatória. O ser, no embate com os obstáculos pertinentes do meio, desenvolve uma série de defesas no campo da proteção e adaptação orgânica e funcional corporal.

Corpo como estado sempre provisório do que acontece nas redes de informação corpo-ambiente.

Tendo a estrutura de fluxo, o movimento irriga para frente e para trás, plugando o corpo a cadeias cada vez mais gerais. Nesse aspecto, vê-se instalado no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apoia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação. (GREINER & KATZ, 2001, p. 70)

Fatores que contribuem para a vida humana dentro da lógica funcional não seriam apenas os aspectos positivos da própria natureza, mas aqueles que são os primeiros momentos adversos, um exemplo disso seria o embate cotidiano com a própria estabilidade orgânica. Quando respiramos, necessariamente separamos os gases benéficos dos maléficos para o corpo. Neste processo, o corpo trabalha em uma organização tão complexa e poderosa e, ao mesmo tempo, de forma inconsciente.

Outra maneira de preservação seria a capacidade do indivíduo em permanecer vivo, e neste aspecto ele terá que se predispor a regulamentar sua existência com as demandas oriundas do meio, assim como nesta interfase, o meio também reage com a interação do indivíduo. Essa simbiose gera a regulação dos seres e do meio em vários níveis: internos e/ou externos ao corpo.

Damásio trás em seus estudos que:

emoções bem direcionadas e bem situadas parecem constituir um sistema de apoio sem o qual o edifício da razão não pode operar a contento. Esses resultados e sua interação puseram em xeque a ideia que descarta a emoção como se fosse um luxo, um estorvo ou um mero vestígio evolutivo. Também possibilitam que se visse a emoção como a concretização da lógica da sobrevivência.

O organismo é um resultado único dos seus genes juntos com todos os ambientes que povoam suas ativações. Matt Riddely, em *O que nos faz humanos* (2005), indica que a informação do organismo depende do gene, mas também dependem da informação do ambiente e suas trocas:

A informação necessária para especificar um organismo não está totalmente contida nos genes, mas também no seu ambiente, também os problemas ambientais do organismo são uma consequência dos seus genes. (LEWONTIN, 1995, p. 132)

As trocas com o ambiente nos fazem humanos experientes por conta da diversidade de ativações estabelecidas com o meio. Este fato de trocar experiências nos permite perceber novas propostas e abre um vasto leque de possibilidades para desenvolver com maior maestria as adaptações necessárias ao corpo no cotidiano embate. A troca é feita não apenas de fora para dentro como também de dentro para fora. Os nossos genes acabam estabelecendo uma devida estabilidade e métodos para continuar vivo, dentro dessa estabilidade e luta contínua para a sobrevivência, rebelam-se como coautores da realidade posta.

Na inquietação da experiência de estar vivo, novas propostas são ofertadas diariamente para um novo embate diante a nossa condição existencial para que assim novas realidades sejam experimentadas e um novo processo de estabilização surja durante o impasse.

Tradicionalmente, quando falamos em troca, a referência que nos toca seria a da troca direta com o outro da mesma espécie pelo processo de imitação, através da leitura da transferência de sentidos, ações e reações.

Há uma tendência operativa na tradição cultural: imitar, manipular e falar, formatando assim a base do fazer cultural e lá operando como dispositivo de aquisição de cultura.

Movimento visto aqui como o local – ambiente das relações entre os sistemas. Do sentido embriológico em diante, é o de perpetua-se como o acontecimento comunicacional entre os sistemas.

Ambos, movimento e contato, formam um campo corresponsável pela implementação de um tipo de comunicação “não hierarquizada”, necessária para a sobrevivência do organismo humano no meio em que vive.

Toda a troca é decorrida de um processo comunicacional entre redes que se estabelece nas esferas orgânicas, psicológicas, sociais e neuronais. Formando um emaranhado de conectividade e possibilidades de comunicação. A partir daí, surgem critérios de estabilizações corporais, como e de que forma aquele determinado corpo irá reagir a interações com estas redes? Isso dependerá do tempo proposto, e de como aquele corpo foi conduzido e montado para chegar a certa estabilização.

Sapientes de cada troca de informação, remontamos esse corpo a outro nível que não será mais aquele que iniciou o processo, e sim, um corpo que obteve mais uma experiência e pode se reorganizar em todas as esferas ora suscitadas acima mesmo que de forma não consciente e não permanente.

Como as redes comunicacionais se dão com base no movimento é necessário saber que o campo de informação no movimento configura transições não apenas de movimento, mas de significações intencionais na narrativa do corpo, sendo o movimento informação e seu contato o que gera a troca de informação com o outro.

Quando se traz a narrativa do corpo, dizemos que esse corpo é vivo e re-surge sempre. Não é estagnado e só está vivo porque troca informações e nesta troca se faz diferente.

Não queremos descartar a necessidade da estabilidade, muito ao contrario disso, dizemos que o corpo para evoluir, continuar existindo depende do processo de nuance entre estabilidade e caos, desestabilização. Tudo misturado na ação de imanência humana.

Na contínua interação com o meio e através de experimentos na troca com outros seres animados ou não, se constrói um repertório de memória que estará sempre em constante mutação no embate do processo de estar vivo. As experiências embutidas no meio ambiente continuamente nos dão um aporte de memória, sendo este, passível de alterações nas devidas proporções em que são estimuladas e afetadas pelos sentidos dos “experienciamentos”.

REFERÊNCIAS

LEWONTIN, Richard C. A tripla hélice – Gene, Organismo e ambiente. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GREINER, Christine & KATZ Helena. Corpo e processos de comunicação. Fronteiras/estudos Midiáticos. São Paulo: Unisinos, 2001.

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

MEMÓRIA INDÍGENA – CORPO E XAMANISMO

Carla Lyra

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

clyra2@gmail.com

RESUMO: Os viajantes portugueses construíram mapas e narrativas sobre a experiência do “descobrimento” do Brasil. Como se constrói a memória indígena no século XXI? O estudo da memória indígena traz a noção de perspectivismo nietzschiano: a “alma” poética e a “alma” selvagem da corporalidade, automutilação, metamorfoses e incorporação nos rituais. Como esta memória se expressa por meio de símbolos, imagens, cantos e rituais? Como analisar o xamanismo e o animismo, cosmologias indígenas e a construção do registro da memória indígena? Como os estudos no campo da memória e do corpo podem contribuir com esta reflexão teórica? A revolução tecnológica e científica nos conduz ao diálogo com o campo do corpo e da memória para pesquisa sobre produção audiovisual indígena. Pensar a memória indígena é também refletir sobre as perspectivas de futuro ou que destino dar a um corpo que é um arquivo vivo de marcas de memória, decorrentes do encontro com o Mundo, com o representante da espécie e consigo mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Memória Indígena; Corpo; Xamanismo.

ABSTRACT: The portuguese travellers have drawn maps and narratives about the experience of Brazil’s “discovery”. How is indigenous memory built in the XXI Century? The study of Indigenous memory field brings the Nietzschean perspectivism concept: the poetic soul and the wild “soul” of corporeality, self-mutilation, metamorphoses and incorporation in the rituals. How is this memory expressed by symbols, images, songs, rituals? How can we analyze the shamanism and animism, indigenous cosmologies and the process of indigenous memory registration? How do the studies in the field of memory and the body can help with this theoretical reflection? The technological and scientific revolution lead us to a dialog with the field of “body and memory” in the research about indigenous audiovisual production. To think on the subject of indigenous memory is also to reflect on the future’s perspectives. In other words: which destination give to a body that is a living archive of brands of memory, resulting from the encounter with the world, with the representative of the species and with himself.

KEY-WORDS: Indigenous Memory; Body; Xamanism.

*Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.*
Fernando Pessoa

“Navegar é preciso. Viver não é preciso”. Os viajantes portugueses desenharam seus mapas de navegação por mares nunca dantes navegados e construíram suas narrativas sobre a experiência. Mapas, cartas e poemas são os instrumentos de navegação para a rota da memória dos “descobridores” (MUSSA, 2009). O tempo nos separa dessas viagens de “descobrimientos”, mas o desejo de conhecer e registrar as viagens e o encontro com o “outro” estão presentes desde a Carta de Pero Vaz de Caminha.

Século XXI – a revolução tecnológica e científica nos conduz ao diálogo com o campo da memória e do corpo para pesquisa sobre produção audiovisual como suporte da memória indígena. Empreenderemos outra jornada sendo que, desta vez, em busca da construção da memória e dos segredos dos primeiros habitantes destas terras. Como se daria então a construção da memória indígena no século XXI? Como esta memória se concretizaria por meio de símbolos, imagens, cantos e rituais? Como os estudos no campo da memória e do corpo podem contribuir para a construção teórica neste campo de pesquisa?

A imagem, o corpo e oralidade são dimensões fundamentais do xamanismo indígena – um caminho para a comunicação com os espíritos ancestrais e manutenção da memória. Pensar a memória indígena e o corpo é também refletir sobre as perspectivas de futuro ou como coloca Farias (2008, p.42): “Enfim, que destino dar a um corpo que é um arquivo vivo de marcas de memória, decorrentes do encontro com o Mundo, com o representante da espécie e consigo mesmo?”.

O estudo da memória indígena traz a noção de **perspectivismo** nietzschiano: a travessia da alma poética de Fernando Pessoa e a “alma” selvagem da corporalidade, automutilação, metamorfoses e incorporação nos rituais – uma travessia espiritual. Os autores europeus explicam que c’est que pour les Amérindiens la diversité des êtres se situe au niveau du corps et pour les Européens au plan de l’âme. (CASTRO, 2006, p. 50)

Para a perspectiva ocidental, seria uma alma, um espírito racional, a disposição moral, ou seja, um tipo específico de interioridade que definiria o humano. Enquanto que para os europeus a diversidade dos seres se situaria na alma, para os ameríndios ela se situa no **corpo**. Mas, o que era o índio ou sua “corporalidade” para os portugueses na sua chegada ao Brasil? Veremos a partir do trecho abaixo como se deu este primeiro “diálogo” e o registro dele na História do Brasil:

Entre todos estes que hoje vieram, não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa e a quem deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lho a redor de si. Porém, ao assentar, não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha. Ora veja Vossa Alteza se quem em tal inocência vive se converterá ou não, ensinando-lhes o que pertence à sua salvação. (Trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha)

A negação do corpo é o caminho da salvação. Vivenciamos séculos de construção de uma memória do “esquecimento” corporal. Para os índios, não é a dimensão subjetiva que forma a rede da humanidade. O humano seria uma coisa coletiva onde a pessoa representa um pedaço da sociedade antes de ser um indivíduo com um destino e um caráter individual. Na perspectiva indígena, a memória dos saberes ancestrais é fundamental para a manutenção da identidade coletiva, o que implica uma relação com a espiritualidade. O **xamanismo** é um canal para o equilíbrio da sociedade, um conhecimento dos saberes mais esotéricos sobre a relação dos aspectos do mundo não aparente a princípio a todos. Por sua vez, o **animismo** seria um meio de realizar a identidade corporal – corpo de águia, jaguar entre outros – presa ou predador conforme sua posição na cadeia alimentar.

As mudanças corporais não podem ser tomadas apenas como signos das mudanças de identidade social, mas como seus correlatos necessários, e mesmo mais: elas são ao mesmo tempo a causa e o instrumento de transformação das relações sociais. **Isso significa que não é possível fazer uma distinção entre processos fisiológicos e processos sociológicos; transformações do corpo, das relações sociais e dos estatutos que as condensam são uma coisa só.** Assim, a natureza humana é literalmente fabricada ou configurada pela cultura. O corpo é *imaginado*, em todos os sentidos possíveis da palavra, pela sociedade. (CASTRO, 2002, p. 72) (grifo meu)

Esta primeira imagem da opressão da nudez de uma índia descrita na Carta de Pero Vaz de Caminha – em contraste com a explanação de Viveiros de Castro do corpo imaginado pela sociedade – apresenta o primeiro choque de visões existenciais e que permeará todo o processo de colonização e catequização no Brasil. O céu dos xamãs era o mesmo céu dos portugueses, mas é a cruz e os rituais católicos (e agora evangélicos) que orientam até os nossos dias a jornada civilizatória e legislativa no Brasil. Os caminhos e rituais para essas visões de futuro são abordados através dos enfoques da Ciência e da Religião (LATOUR, 2004) sendo que, a construção da memória cristã já está intensamente documentada e enraizada nas nossas células como podemos ver no exemplo de Tucker (2010):

O cristianismo precisou bem de um século até que a excitação nervosa que o originou fosse convertida em profissões de fé, dogmas e doutrinas razo-

avelmente fixas. Porém foi necessário um milênio até que esses coágulos mentais afundassem, por assim dizer, da cabeça até às vísceras, até que se concretizassem finalmente, por meio de símbolos, imagens, cantos, construções, rituais e hábitos, num caráter formador de homens e sociedades em sua íntegra (Tucker, 2010, p.85).

1. O DNA DO CORPO E DA MEMÓRIA

Um dos primeiros teóricos que abordaram a questão do **corpo e memória** foi Bergson – contemporâneo de Einstein e de sua **teoria da relatividade**:

Chega um momento em que a lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde termina a percepção e onde começa a lembrança. **Nesse momento preciso, a memória, em vez de fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações, regula-se pelos detalhes dos movimentos corporais.** (BERGSON, 2006, p. 59) (grifo meu)

Por sua vez, a Teoria da Relatividade revelou uma estrutura espaço/tempo diversa daquela até então admitida pelo pensamento baseado nas leis de Newton. O espaço e o tempo apresentam-se intimamente conectados sob a forma de um *continuum espaço/tempo quadridimensional*. Para alguns autores como Capra (1995), a nova física é uma parte integrante da nova visão de mundo que agora está emergindo em todas as ciências e na sociedade. Esta nova visão é ecológica e baseia-se, fundamentalmente, na consciência espiritual. (CAPRA, 1995, p. 242)

Mas, como realizar uma *conexão transversal* entre o animismo e os processos de memória? (CASTRO, 2007) No **animismo**, a ideia de aparência é uma questão de perspectiva: a identidade do corpo percebido depende da natureza do corpo da “pessoa” na origem do olhar. O corpo pode ser analisado fora da sua relação necessária com um sujeito testemunha, mas nenhum sujeito pode ser concebido sem uma inscrição corporal determinada. A binacionalidade ontológica do xamã pode igualmente provir de uma adoção pelo animal espírito e compaixão pelo humano que ele encontra em sonho ou na solidão da floresta. (CASTRO, 2006, p. 42)

Cosmologias indígenas onde as células revivem os tempos dos ancestrais e nos remontam a teorias darwinianas em suas metamorfoses ritualísticas. A travessia dos limites do corpo na viagem xamânica: células, átomos, energia. Como coloca Viveiros de Castro: “a iniciação xamanística talvez possa ser pensada como capacidade de restaurar ou proteger a vida”. (2002, p.74) O xamã não se deixa intimidar pela linha divisória entre o pensamento científico e o pensamento tradicional. O ponto de partida do seu pensamento é a experiência intelectual advinda de diversas viagens para outros contextos geográficos ou cosmológicos. O fenômeno do “êxtase” sendo, pois, como uma comunicação com os espíritos através de uma “viagem” pela cartografia imaginária dos céus e infernos. (ELIADE, 1976).

Uma das práticas comuns para este contato é a introdução no organismo de substâncias provocando sensações mais ou menos fortes de mal estar que permite modelar a percepção simétrica. Os psicotrópicos tais como o **Yagé** ou **Ayahuasca**¹ simbolizam uma metamorfose corporal paralela à alteração de consciência. Estes processos nos apontam para uma reflexão sobre espacialidade/temporalidade, a manutenção da identidade cultural e ancestralidade/simbologia. Tradução de viagens e mundos – metamorfoses – processos biológicos e sociais.

Nem todos os xamãs usam intoxicação com plantas para obter êxtase, mas toda prática xamânica visa ganhar ascensão ao êxtase. As batidas do tambor, a manipulação da respiração, penitências, jejuns, ilusões teatrais, abstinência sexual – todos são desde muito tempo respeitados métodos para adentrar no transe necessário para o trabalho xamânico, ou seja, um trabalho focado no corpo e nas suas sensações. São nestas experiências visionárias para contatar o mundo espiritual e obter conhecimento mágico e sabedoria ancestral onde estão fundamentados os costumes e valores das culturas xamânicas.

2. ANCESTRALIDADE, CORPO E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA INDÍGENA

A memória social, como objeto de pesquisa passível de ser conceituado, não pertence a nenhuma disciplina tradicionalmente existente, e nenhuma delas goza do privilégio de produzir o seu conceito. Esse conceito se encontra em construção a partir de novos problemas que resultam do atravessamento de disciplinas diversas. (GONDAR, 2005, p. 15)

A partir da metade do século XX, estudiosos como Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Richard E. Schultes, Robert G. Wasson, Darcy Ribeiro, Roberto da Matta, Michael Harner e outros abordaram estas culturas e contribuíram para mudanças do paradigma pelo qual os povos xamânicos eram até então vistos, passando-se a uma valorização de suas formas de relações sociais e práticas espirituais.²

Numa retrospectiva nietzschiana (SZABÓN, 2010), a implantação da memória através de rituais seria responsável pela construção de uma identidade tribal.

1. A Ayahuasca era empregada pelos habitantes das comunidades amazônicas, para os rituais da puberdade e para a iniciação dos xamãs. As técnicas da medicina tradicional e sua cosmovisão mágico-religiosa davam a suas práticas um sentido sagrado.

2. É neste ambiente que surge, de forma gradual e firme, o neoxamanismo. Nos grandes centros urbanos, durante o movimento contracultural dos anos 60, ele aparece como um movimento espiritual oriundo do universo terapêutico alternativo, devido à proximidade “ideológica”, por assim dizer, já que também baseado no conceito holístico de cura segundo o qual corpo, emoções, mente e espírito articulam-se num só sistema interligado (*hólon*), onde o espírito afeta o físico e o individual se integra ao grupal. Texto – *Cultura xamânica e sabedoria ancestral* – Rogério Favilla.

Apenas no terreno do inconsciente é possível conquistar um conhecimento válido, não estamos em nível da ação, mas da significação, o princípio escapa aos interessados e se inscreve em uma dimensão construtiva, comparatista, formal, codificada. (SZÁBON, 2010, p. 75)

A *Antropologia Estrutural e Simétrica* oferecem um método para a (re) descoberta da ancestralidade em um contexto em que o saber tradicional e a biodiversidade do universo indígena são incorporados por vários grupos que praticam o (neo)xamanismo e utilizam a Ayahuasca. (GOULART, 2004; LABATE, 2000; LUZ, 1996) A Ciência, a Física e, agora, a Medicina buscam também os segredos da ancestralidade indígena e o seu poder de cura. O trajeto de resgate da memória indígena e seus conceitos são fundamentais para a reflexão sobre os rituais religiosos e a cura do corpo no século XXI. As narrativas dos participantes como a de Blanca Pinto³ do Peru sobre Ayahuasca e xamanismo são um exemplo:

Enquanto que a Ayahuasca produz no aspecto bioquímico uma dinamização neuronal (durante a exposição a seus efeitos), para o aspecto psicológico constitui uma imersão da mente nas áreas do mito, dos símbolos transpessoais e os arquétipos, formando, assim, algo equivalente ao que é a essência das iniciações em muitas culturas antigas.

Para ilustrar a conexão entre estes conceitos, Luz (1996) coloca o exemplo dos Barasana e da ingestão da bebida feita a partir da *Banisteriopsis caapi*. A função da bebida neste grupo é transportar os indivíduos até o estado ancestral, devido à sua habilidade de fluir através das linhas de descendência, conectando o passado e o presente e possibilitando a viagem até o passado ancestral. Assim, a bebida representa a possibilidade de voltar ao início. Quanto mais sagrado o ritual, mais forte é a bebida e mais próximo o contato com os ancestrais originais. A bebida ensinaria os homens a dançar e cantar, os cantos descrevem os pontos significativos na jornada dos ancestrais. A experiência corporal (vômito, diarreia, tonteira) é pensada como central e as visões são tidas como parte do estado físico que advém a quem ingere a *Banisteriopsis caapi*. (GOW 1991 apud LUZ 1996, p. 19)

O aspecto mais relevante da questão de acordo com os autores seria a separação corpo/alma e as implicações desta para os grupos que a experimentam através da bebida. O que está em jogo é a imortalidade vivenciada durante o transe; esta é entendida como uma transcendência da condição humana que se dá no desligamento dos vínculos afetivos e sociais. Isto porque ao exigir uma preparação que implica num afastamento do convívio familiar e social, ou seja, o uso da planta está relacionado a uma perda do corpo, tanto no seu aspecto físico como social.

3. <http://www.amparodivino.com.br/ayahuasca.html>

3. CORPO, XAMANISMO E MEMÓRIA AUDIOVISUAL

Para Damas (2011), a reflexão que os cineastas indígenas fazem sobre o uso do cinema, da fotografia, do vídeo e do computador serve para pensar as diversas formas de resistência e críticas que podemos fazer acerca das engrenagens do poder, pois assim como o xamã, o cineasta indígena se subtrai da vinculação teórica ocidental e constrói o seu próprio discurso e a sua versão sobre o mundo.

Como coloca Damas, o vídeo etnográfico faz uma representação porque ele faz uma tradução, uma interpretação de outra cosmogonia, algo que só o xamã sabe e pode fazer. O vídeo, ao captar as imagens das narrativas e performances mitológicas, estabelece uma comunicação de **alteridade** na tradução do que está sendo filmado e na comunicação com outros seres mitológicos (PELLEGRINO, 2003). O xamanismo e o vídeo se inserem num mundo onde tudo são **palavras e imagens**.

O xamã narra o que viu durante a viagem, ou melhor, ele torna visível e compreensível as imagens que viu nos sonhos e viagens realizadas a outros mundos cosmológicos. Todas as narrativas orais e visuais estão submetidas à autoridade do narrador. No caso das sociedades indígenas, o xamã cumpre essa função e agora também o videasta indígena. Se o xamã nos apresenta o que viu e ouviu em suas viagens a lugares distantes, através de uma narrativa oral, a câmera e a televisão também nos apresentam o que viram e ouviram em suas viagens a lugares distantes. (2011, p. 4)

Viagens da imagem – uma navegação circular em torno dos **caminhos da memória**. Um método de construção conceitual que engloba várias dimensões do conhecimento para compreensão dos mecanismos de percepção e construção da memória. Enveredamos pelo **caminho do corpo** como um “lugar da memória” e construímos com o auxílio da Ciência e da Espiritualidade indígena um processo para compreensão da construção da memória audiovisual. **Xamanismo**: um método trilhado por vários grupos na atualidade para acesso a sua ancestralidade e para o desenvolvimento da pesquisa sobre rituais, performance e estudos interdisciplinares na área do corpo. Como coloca Castro:

O ser de uma sociedade e seu perseverar: a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura (...). Não há retroceder, a forma anterior foi ferida de morte; o máximo que se pode esperar é a emergência de um simulacro inautêntico de memória, onde a ‘etnicidade’ e a sua consciência partilham o espaço da cultura extinta. (CASTRO, 2002, p. 195)

Mirar o céu através de várias lentes para compreender os abismos dos encontros interétnicos e a corporalidade da nossa ancestralidade. “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu”.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, C. M. Corpo, arte e memória: os desígnios do tempo. In: FARIAS, F. R. (org.). *Apontamentos em Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- BERGSON, H. A memória ou os graus coexistentes da duração. In: _____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47-93.
- CAMPOS, C. Corpo/memória Guarani: ambiente de afetos e afecções. In: FARIAS, F. R. (org.). *Apontamentos em Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Un corps fait de regards*. In: BRETON, S. (org.) *Qu'est-ce qu'un corps?* Paris: Flammarion, 2006.
- CASTRO, E. V. e GOLDMAN, M. O que pretendemos é desenvolver conexões transversais. In: SZTUTMAN, R. (org.) Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.
- CUNHA, Edgar Teodoro. Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro. 12 (1): 39-50, 2001.
- DAMAS, Vandimar Marques. “Eu já me tornei imagem”: *Video etnográfico e as múltiplas relações com o xamanismo – 10-15-2011*. Revista Universitária do Audiovisual <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=7629>> acessado em 12/12/2011.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE, 1976.
- FARIAS, F. R. Carne, pele e corpo desencantado: o desvelar do objeto “a” na Body Art. *Tempo Psicanalítico*. v. 40, nº 1, p. 48 – 51, 2008.
- GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi. In: *Revista Horizontes Antropológicos – Antropologia Visual*. Ano 1, Número 2, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, 1995.
- GONDAR, Jô.: Quatro Proposições sobre Memória Social, in: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- GOULART, Sandra Lucia. *Contrastes e continuidades em uma tradição Amazônica: as religiões da Ayahuasca*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s. n.], 2004.
- LABATE, Beatriz Caiuby. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s. n.], 2000.
- LATOURE, Bruno. ‘Não Congelará a Imagem’, ou: Como Não Desentender o Debate Ciência-Religião. *Mana. Estudos de Antropologia Social* 10 (2): 349-376, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- LUZ, Pedro Fernandes Leite da. *Estudo Comparativo dos Complexos Ritual e Simbólico Associados ao Uso da Banisteriopsis Caapi e espécies congêneres em tribos de língua Pano, Arawak, Tucano e Maku do Noroeste Amazônico*. Dissertação

(Mestrado em Antropologia Social). Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ: 1996.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

NARBY, Jeremy. *The cosmic serpent; DNA and the origins of knowledge*. New York: Penguin Putnam, 1998.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Corpo, Imagem e Memória. In: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia (Orgs). *8 X Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p 113-131.

PINTO, Alejandra Aguilar. A patrimonialização da memória social: uma forma de domesticação política das memórias dissidentes ou indígenas? In: *Ciências Sociais Unisinos*. 47(3): 273-283, setembro/dezembro 2011.

SZABÓN, J. *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 2010.

TURCKE, C. *Sociedade excitada*. Campinas: Unicamp, 2010.

VILLAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 15, n° 44. 2000, p. 56-72.

FILMOGRAFIA

DMT – La molécula espiritual

<http://www.youtube.com/watch?v=C0cCyYfYtlk&feature=fvsvr>

Os Cantos do Cipó

<http://www.youtube.com/watch?v=1ATQlwzK3-l>

Ayahuasca, La Serpiente y Yo

<http://www.youtube.com/watch?v=NkSed7gbJ4I&feature=related>

ARTIGOS

Cultura xamânica e sabedoria ancestral – Rogério Favilla (PDF). In: <http://www.aguiadourada.com>

AS NOÇÕES CENTRAIS DE “CORPO” E “MEMÓRIA” NO PENSAMENTO DOS FILÓSOFOS MAURICE MERLEAU-PONTY E HENRY BERGSON

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

cjcejapiassu4@gmail.com

RESUMO: O intuito deste trabalho consiste numa exposição sintética das noções de Corpo e de Memória, as quais ocupam, respectivamente, um lugar preponderante na obra filosófica dos pensadores franceses Maurice Merleau-Ponty e Henry Bergson, especialmente em seus livros: *Fenomenologia da Percepção e Matéria e Memória*. Tal preponderância deve-se ao fato dessas duas noções serem paradigmáticas na construção do sentido reflexivo desenvolvido nestas duas obras capitais, constituindo-se como nucleares nos pressupostos filosóficos desses autores. Outrossim, tentar-se-á fazer um cotejamento crítico entre as duas noções, na medida em que o próprio Merleau-Ponty – em algumas passagens de seu livro citado – toma Bergson como referência, no sentido de ampliar as possibilidades epistemológicas inerentes a seus campos semântico-conceituais.

PALAVRAS-CHAVE: Fenomenologia; Corpo; Memória.

ABSTRACT: The aim of this study consists in a summary of the concepts of Body and Memory, which occupy, respectively, a preponderant place in the philosophical work of French philosophers Maurice Merleau-Ponty and Henry Bergson, especially in their books: *Phenomenology of Perception and Matter and memory*. Such preponderance is due to the fact of these two notions being paradigmatic in the construction of reflexive sense developed in these two capital works, constituting themselves as nuclear philosophical assumptions of these authors. Furthermore, it will try to make a critical mutual comparison between the two notions, since Merleau-Ponty himself, in some passages of his cited book takes Bergson as a reference in order to expand the epistemological possibilities inherent in their semantic-conceptual fields.

KEYWORDS: Phenomenology; Body; Memory.

“Há um mundo”, frisa Merleau-Ponty no prefácio à *fenomenologia da percepção*, e, em oposição aos pressupostos de todo o pensamento filosófico de tradição clássica, nós não estamos fora dele; nós somos o mundo.

O mundo está posto diante de nós. Essa assertiva ensinaria a natural suposição de que estamos separados dele, cindidos pelos espaços supostamente ocultos,

ao abrigo do alcance do limite de nosso campo retiniano. A atitude natural¹ de se relacionar com o mundo não o elegendo como tema reflexivo, pondo-nos, assim, indiferentes a ele, talvez nos deixe mais próximos da designação *Lebenswelt*, pois simplesmente fazemos parte dele, não precisando pensá-lo. Tal pertencimento é o que possibilita o mais anterior dos fundamentos humanos, o que nos equivale a todos os outros seres: a condição dada de, a todo e qualquer momento, percebermos o mundo.

Da adoção da propriedade da percepção como fulcro de uma ontologia fenomenológica, como diz Gerd Bornheim, acerca da filosofia de Merleau-Ponty – “uma ontologia da finitude” – decorre a concepção de uma série de noções no âmbito do pensar filosófico. Estas, vazadas numa semântica inaugural, expressariam a inclinação paradigmática desse filósofo em, afirmando a multiplicidade, ambicionar pensá-la analogicamente como unidade. Desta forma, não como síntese reflexiva em prol da criação de um sentido perfeito e último, cujo maior exemplo estaria na teleologia transcendental hegeliana, e sim como chave ontológica que permita pensar a vida em sua contínua e cotidiana² presença de imagens, sensações, sentimentos e ideias.

Portanto, para defender a indissociável proximidade dos elementos que compõem a *Lebenswelt*, Merleau-Ponty visará ao sujeito, lançando mão da noção de corpo, para assim encontrar uma imagem do universo como um todo interpenetrável. Notemos que a ênfase no termo “corpo”, com todas as decorrentes implicações de sua referencialidade, leva de imediato a um descentramento do lugar tomado pela mente-consciência como origem e foco das preocupações do pensamento filosófico, escolhendo antes o corpo como centro dominante de nossas propriedades percipientes. Como consequência dessa tomada de posição, decorreria a primeira dicotomia com a qual Merleau-Ponty, em sua obra “*Fenomenologia da percepção*”, iniciou o questionamento do rumo tomado tanto pela reflexão filosófica como pela investigação científica. Nela se instalaria a separação entre uma mente pensante e um corpo sensível, entre racionalidade e sensibilidade. À instância racional se concederia uma qualidade de privilégio, o privilégio da razão, o qual teria o poder de tornar inteligível o caótico mundo das sensações exteriores percebidas pelos sentidos corporais. De sorte que teríamos instâncias separadas por suas funções e pelos espaços que ocupariam atuando não como pólos opostos, mas complementares na possibilidade de um processo cognitivo. Essa complementaridade torna-se sem sentido pela própria compartimentação estabelecida, além de se situar no grande equívoco de identificar a mente racionalizante com o espírito humano como um todo, relegando, assim, o corpo sensível à mera função passiva de receptor dos

1. Generalização impensável em se tratando do variegado humano. Tentamos, entretanto, referir-nos ao conjunto maior de pessoas não preocupadas ou inclinadas às questões de cunho filosófico.

2. É lícito observar que Merleau-Ponty trata o cotidiano como uma das dimensões significativas do humano, ao lado da arte, da ciência, da religião, da filosofia.

fenômenos exteriores. O significado da noção de corpo, nesse caso, definir-se-ia pelo conjunto dos órgãos perceptivos, agindo como reflexos-transporte de um dado conteúdo informativo. A partir daí, por meio das faculdades concernentes à razão, a mente-consciência constituiria um sentido conceptivo último à inorganicidade do que foi apreendido pela percepção.

Demonstra-se, portanto, clara a prevalência da mente-consciência, concebida como potência máxima do ser-espírito humano, identificada com a *ratio*, detentora dos poderes transcendentais de acesso a uma verdade de cunho absolutizante. Neste âmbito, um dos principais esforços propostos pela fenomenologia de Merleau-Ponty vem a ser o de desprezar a separação mente e corpo, adotando uma postura que tentará integrar as cindidas dimensões racionais e sensíveis do humano numa só instância denominada **corpo**. Nós não só percebemos com o corpo, como também pensamos com ele. Não temos simplesmente uma estrutura físico-corporal que percebe o mundo – o uso do verbo *ter* implica um sujeito alijado de seu corpo, notando-o de uma posição superior –, nós somos um corpo. Tal reflexão traz à tona o surgimento de uma segunda dicotomia, também embutida, como veremos, nos preceitos do idealismo filosófico: a de uma diferença entre ser e pensar.

O ato de pensar, qualificado como racional, e com o qual achamos conseguir abarcar o universo, dominando os fenômenos que de outra maneira achá-riamos com a sua incompreensibilidade, confundiria-se com a própria essência do ente humano – seu ser: o homem só é à medida que pensa. Neste sentido, requer-se salientar o pensamento estritamente racionalizante,³ ou seja, o pensamento que só se define como tal se estruturado por uma lógica racional inerente à consciência, que assumiria o ônus de considerar-se a expressão “o que é o homem”. Não existiria, portanto, nenhuma outra faculdade passível de suportar a consideração de essência fundante do humano.

Neste âmbito, a adoção da reflexão bergsoniana viria pela tentativa de unir ao problema da percepção uma teorização a respeito da memória. Dirá ele: “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”.⁴ O princípio básico sugerido por Bergson é que a percepção consistiria num conhecimento útil que o corpo engendra em sua interação com o meio, de modo a fazer uma seleção das imagens percebidas de acordo com a vantagem que o corpo busca na luta pelo prosseguir de sua consistência. Nesse processo, todos os dados da experiência passada viriam naturalmente em ajuda à consecução desta meta instintiva, ou seja, ao enfrentarmos um dilema objetivo, recorreremos, com maior ou menor consciência, à lembrança de ocorrências similares para a escolha de uma determinada resolução.

Veremos adiante que Bergson classifica tipos de lembranças conforme suas funções concernentes à percepção. Portanto, mesmo num modo de conhecimen-

3. A antropologia filosófica quer mostrar a coerência do pensamento simbólico anteposto, em várias culturas, à primazia do pensamento racional.

4. BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*, p. 30.

to mais especulativo, e até contemplativo – um conhecimento antifuncional fundado numa imaginação à deriva -, ocorreria, no cerne da combinação das imagens providas à mente, um espontâneo chamamento à memória.

Queremos assinalar que o processo memorial viria sempre como uma ajuda, um benemérito, emergindo a consciência por uma necessidade do espírito em se manter como existente; desde a ativa intenção, mais ou menos reflexa, surgida no conflito com o outro humano, ou natural – característica geral dos seres vivos -, até a qualidade supérflua, talvez só inerente ao homem, de rememorar imagens à toa do passado. Se entre esses dois casos como obsessivamente interessaram a Bergson, houve uma mudança de natureza na imagem memorial, ou apenas um aumento no seu grau de complexidade, aqui nos parece irrelevante. O importante a se relevar é que em tal necessidade se firmaria um movimento de reorganização do corpo em direção a um novo momento – lugar de equilíbrio do ser.

Devemos agora enfocar uma questão que em Bergson parece não se resolver: a distinção entre corpo e espírito. Note-se que adotamos os termos corpo e espírito no cerne de uma identidade. Bergson, no entanto, quer deixar clara a disjunta localização deles. No tocante ao corpo, o enfoque dado é o da fisiologia cerebral. Vemos que ao longo de “*Matéria e Memória*” ele se apóia no suporte das pesquisas experimentais em torno do cérebro, tanto neurológicas como psicológicas. Estas descobriram no cérebro o local preponderante onde funcionariam as conexões nervosas e, ligados a elas, os mecanismos da atenção perceptiva. O cérebro assumido como órgão, portanto, substância material, impor-se-ia assim o problema de como se estabeleceria sua relação com a dimensão não localizável, não fixável do espírito; e ainda como Bergson se posicionou diante das afirmações em voga nas pesquisas psicofisiológicas da época – do fim do século XIX até a primeira década do século XX – de que o cérebro comportaria em seu interior as imagens memoriais. O que só será possível se o aceitarmos como órgão responsável pelas operações de representação das imagens exteriores, deste modo, depois de geradas, poder-se-ia recorrer posteriormente a elas.

Tal pressuposto é perfeitamente válido adotando-se a concepção de “corpo” como máquina. Porém, acreditamos que exista algo no humano além-aquém da máquina – um *ex-machina?* -, o qual corresponderia ao fenômeno interior da percepção de si, cuja própria ideia de máquina dela seria decorrente. Assim, o paradigma organicista, que isola o corpo dizendo-o apenas como matéria, não poderia por si só explicar o processo de seleção, de escolha e do impulso para que algumas imagens aparecessem à consciência em vez de outras.

Neste sentido, a conclusão a qual chegamos é que se podemos atribuir um algo ao que consideramos um “*ex-machina*”, este teria o nome de “Eu”, sendo mister que a máquina que grava as imagens memoriais seja operada pelo arbítrio de um “Eu *ex-machina*”. Este, desvinculado de sua extensão material, assume o não-lugar inextensivo denominado de espírito. A memória, então, em sua disposição para uma espécie de escolha “ambiguamente livre” das representações-

lembranças a serem acordadas de seu sono inextenso, exigiria dela própria uma “consustanciação” espiritual.

É neste momento que encontramos a postulação bergsoniana de que se de alguma maneira é possível abordar experimentalmente o diáfano espiritual, isso se dá pelo fenômeno da memória. Ele fez uma estranha dissociação entre o que denominará de percepção pura ou matéria e lembrança pura ou espírito. Para nós, essa divisão conceitual serviria para um melhor parâmetro de compreensão dos termos, visto que não existiria um exato limite demarcatório das funções de cada um. Assim, a função atribuída por Bergson à percepção, ao separá-la — neste primeiro momento como veremos — da memória, englobaria os mecanismos sensório-motores, que são responsáveis pelas ações-reações do corpo aos estímulos externos.

Dessa maneira, ela atuaria sempre numa dimensão presentificada do tempo correspondente à relação imediata entre os corpos-matéria. Porém, para que esse automatismo se torne cada vez mais eficiente no alcance de seus objetivos, faz-se necessário um mecanismo de seleção daquelas ações que no tempo se mostraram mais eficientes, retendo-se os acontecimentos ocorridos, permitindo-se uma projeção otimizada do caminho a ser seguido.

É como se, no auge da teoria evolutiva, as deficiências sensório-motoras da espécie humana fossem supridas pela eficácia lógica de sua atuação, cujo passo fundamental teria vindo com o aprimoramento das tecnologias de exploração dos recursos da natureza. Quiçá, é nessa esfera evolutiva que se complexificou a função simbólico-metafórica humana, pois, para o resguardo e a posterior seleção das imagens percebidas, seria necessário o transporte destas do espaço limítrofe entre corpo e ambiente externo para uma zona “profunda” onde elas seriam representadas.

É, portanto, neste não-lugar pertencente à dimensão do espírito, o qual denominamos de memória, que a infinitude do conjunto de imagens que nos compõem se posicionam de modo tal a permitir a mistura, a substituição e a combinação entre uma e outras. Disso se poderia explicar, por exemplo, a promiscuidade imagética característica do onírico, como o próprio fundo intuitivo que engendra as ideias. Sendo a partir da multiplicação combinatória das imagens que o indivíduo projetaria universos inexistentes, porém sempre tendo como base o que já existiu, ou seja, a medida de sua experiência perceptiva. O futuro abrindo-se para nós como a invenção de caminhos insuspeitos a partir de caminhos antes trilhados.

Enfim, retomando a reflexão de Bergson acerca do significado das relações entre memória e percepção, concluímos ser do desequilíbrio entre a reciprocidade das duas funções o aparecimento dos vários níveis de “cegueira psíquica”. O obnubilar-se da consciência se dando no movimento pendular entre a alienação do sujeito quanto à sua subjetividade e a negação do mundo exterior, o que levaria à diminuição dissolutória da síntese identitária-existencial, efetivada tanto no poder consciente sobre as circunstâncias quanto em sua inerência nelas.

Ora, tal “domínio consciente”, reforçamos aqui, nada mais significaria que a atenção e mesmo o notar da vida pela iluminação dos acontecimentos passa-

dos. Uma vela irradiando-se sobre um horizonte cuja circunscrição denominaríamos de “Minha Vida”. E isso corresponde ao conjunto das lembranças-imagens que, em mim eclodindo, constituem o “Meu Nome”. A essas lembranças-imagens Bergson associará a definição de **memória espontânea**, “que tem por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é ter uma data e, conseqüentemente, não se reproduzir jamais”.⁵ Esta seria para ele a memória por excelência, e não aquela adquirida como resultado de um trabalho repetitivo da atenção, a qual terminará se fixando por uma condição de hábito.

O caso extremo deste modo de memória constata-se, por exemplo, no didatismo antiquado que ainda impera nas pedagogias escolares, as quais associam a aprendizagem à assimilação repetitiva de um crescente acúmulo de informações.

Todavia, essas lembranças-hábitos, operadas pelos mecanismos sensório-motores, comporiam a ferramenta imprescindível, guardadas as diferenças de grau, a todos os seres vivos em suas reações adaptativas ao meio ambiente. Estamos assim de volta ao terreno da utilidade, no qual o passado é registrado sob a forma de hábitos motores.

Se, no entanto, acreditamos que ao menos no homem existe uma capacidade natural de reter as imagens concernentes às situações passadas, deveremos acompanhar Bergson na indagação acerca da finalidade das lembranças-imagens: “Para que servirão essas imagens-lembranças? Ao se conservarem na memória, ao se reproduzirem na consciência, não irão elas desnaturar o caráter prático da vida, misturando o sonho à realidade?”.⁶ Ora se não seria esta a natureza da arte? A de impregnar de sonho a realidade para torná-la um pouco mais suportável; ou, como se a realidade mesma, da única forma em que pelo humano pode ser apreendida, não passasse senão de um grande sonho coletivo.

A questão é que o pensamento criador é da mesma estirpe do sonhar, com a magnânima capacidade de nutrir o sonho de uma substância “(real)izável”. Portanto, o desprovemento desta profundidade onírica sobre a qual flutua nosso existir pensado-percebido da vida resultará naquele sujeito automatizado pela repetição útil de seus hábitos, o qual “encenaria sem cessar sua existência em vez de representá-la”.

Neste momento, o ato de reconhecimento das imagens-lembranças surgiria como a maneira pela qual passado e presente, memória e percepção, se uniriam numa mesma dimensão, a qual, na falta de uma terminologia, caberia a nós chamar de “tempo do viver”. Conceberíamos, então, a figura do “leitor do tempo”, para destacar a intensa sensação que lhe advém no momento de um reconhecimento dos significados propostos pelas palavras-imagens percorridas por seus olhos.

Neste âmbito, Bergson traz à tona o chamado sentimento de *déjà vu*. Este se processaria pela similaridade-contiguidade das percepções presentes às per-

5. BERGSON, Henry. Op. cit., p. 90.

6. Ibid., p. 92.

cepções passadas consolidadas na memória. O fato é que, mesmo com toda a energia despendida nas tensões motoras com o enfrentamento do “tempo sempre a vir”, as lembranças-imagens de um “tempo ido” a todo o momento estão a se sedimentar no espaço-tempo do espírito. E, para que elas não venham a usurpar o domínio da atenção sensório-motora, caso do sujeito inteiramente devotado aos sonhos, faz-se necessária uma constante seleção de seu “aparecer à consciência”, relegando-as a um ostracismo em relação à *psique* alerta.

Haveria assim um filtro pelo qual a percepção presente só reconheceria as lembranças-imagens direcionadas à ação motora quando guiada por um movimento em direção ao tempo útil do futuro. O ponto fulcral a que chegamos é que por algum escuso motivo tal seleção não ocorre com a qualidade de uma “perfeição-máquina”; assim, por obra mesma do espírito humano, às impressões atuais condensa-se a memória espontânea do tempo supérfluo do passado.

Um tempo “inútil”, caracterizado pelo movimento não visível do sujeito, por uma exótica ocupação do espaço estabelecida por um silenciar das manifestações exteriores do corpo. Porém, é justamente esta disposição do tempo para o espírito – um tempo distendido – que levará à recondução ao objeto percebido, a uma detenção do corpo-espírito sobre ele.

Como bem observa Bergson, “se no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis, nos afastando assim do objeto percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos”.⁷ É como se a fé perceptiva com a qual nos agregamos ao “espaço real” fosse, nas palavras de Bergson, “fortalecida” e “enriquecida” pela memória. Esta, no parentesco das imagens percebidas com as lembradas, agudizaria a percepção pelo valor resultante da coincidência entre sujeito percipiente e sujeito percebido. Coincidência que necessariamente ocorreria na detenção de um tempo sincronicamente recíproco, o qual se deixaria ser notado à medida que a contração da memória projetasse nele suas lembranças.

Neste sentido, o projetar-se da memória poderia se dar tanto pelo esforço da atenção concentrada como pela espontaneidade de uma atenção distraída; ou seja, uma memória que ora atenderia ao chamado das percepções, ora, por capricho, se escoaria sobre elas, recobrando-as com o invólucro de nossa existência passada.

Só essa coalescência entre o fundo lugar da memória e o espaço superfície da percepção, unidos como contínua ponte, poderia explicar o sujeito que se sente sempre na fronteira da nostalgia do que passou e da curiosidade do que está a passar, perpassados ambos os lugares pelo amplo espectro de suas possibilidades interpretativas.

Devemos observar, no entanto, que se Bergson estabelece neste encontro a passagem de um estado de virtual consciência, ao qual corresponde a lembrança-imagem, para o de uma atuação sensório-motora que tem seu ímpeto na assimilação

7. Ibid., p. 111.

perceptiva daquela, nossa intenção diretriz se manteria no foco da percepção imaginativa. Permanecendo neste foco, teríamos que propor, em vez de uma transfiguração da lembrança-imagem em imagem percebida, em decorrência do que a lembrança se enfraqueceria em troca de um fortalecimento da percepção, a ideia de uma justaposição pela qual memória e percepção permaneceriam por um determinado segmento do tempo em suspensão consciente. Instante suficiente para uma intuição (clara-evidente) tanto do presente observado quanto do passado rememorado.

Para concluir, notamos que a noção de corpo em Bergson difere da de Merleau-Ponty basicamente na disjunção pensada entre corpo e espírito. A fenomenologia de Merleau-Ponty concebe o corpo como conjunto senciente-consciente, o qual, na qualidade de “carne-entre-carnes”, abre o contato perceptivo com o mundo. Para Bergson, porém, o concebimento dessa união surge como uma problemática metafísica, a saber, a diferença qualitativa entre extensão e inextensão.

Neste sentido, o corpo estaria associado ao que há de comum entre indivíduo e natureza: corpos, dispostos no espaço, cativos de necessidade material. Referindo-se em específico ao espírito humano, negando este atributo aos outros seres, Bergson faz ver nele uma espécie de liberdade tomada com a natureza, à qual corresponderia justamente o espaço concedido às representações da memória, “os jogos de fantasia e o trabalho da imaginação”.⁸ Talvez por tudo isso ele seja amiúde apontado criticamente como espiritualista.

No entanto, as considerações valorativas feitas por Bergson acerca do espírito provêm de suas postulações a respeito da filosofia empirista e idealista – e neste ponto vemos em Merleau-Ponty um leitor atento dele. Ora, tanto a doutrina empirista quanto a idealista afirmam não haver “nada em comum entre a extensão e a qualidade pura”. Deste modo, elas não solucionam o dilema de como se daria a percepção, ou seja, o dilema da mudança de estado do que “é puramente extenso ao que não é extenso de maneira alguma”.⁹

A concepção diretriz na qual Bergson concentra sua teoria da percepção tenta demonstrar que a ideias de extensão baseada na divisibilidade de um espaço qualquer é forjada no intuito de um conhecimento utilitário, e não, usando os termos dele, de um conhecimento puro.

Desse modo, o pressuposto científico de um espaço homogêneo, numericamente mensurável, seria uma ideia fundada numa lógica artificial do uso, a qual manteria uma objetivada separação entre o eu e o mundo. E, portanto, se o inextenso não é uma grandeza física, não é espaço, o dilema se manteria.

O que então haveria de comum entre a matéria extensa e o espírito? Bergson aponta um caminho na conclusão de que esses dois “modos incoercíveis do existir” teriam como fundamento a ideia, ou grandeza, do movimento. E tendo

8. Ibid., p. 257.

9. Ibid., p. 251.

esta como condição de possibilidade a indivisibilidade do espaço, contemplaria a percepção como acesso às coisas pelo puro continuum entre espírito e matéria.

No entanto, mantém-se a lacuna acerca do que seja, para Bergson, o movimento; é quando chegamos à importante formulação de que só atinjo a “realidade do movimento quando ele me aparece, interiormente a mim, como uma mudança de estado ou de qualidade”.¹⁰ Portanto, não como o transporte de uma coisa. O corolário desta proposição é que, se o espaço é axiomáticamente indivisível, não poderia caber nenhuma distinção entre percepção e coisa percebida, esta última, então, sendo reflexo ilusório do movimento que é dado na consciência.

E, para diferenciar o movimento que se estabelece como mudanças de estado da consciência do movimento físico-cinemático, o qual estamos acostumados a associar às coisas, Bergson o denominará de duração da consciência.

Temos de observar que tal doutrina é de difícil aceitação para o sujeito comum, afeito ao movimento natural de um real que insiste em se fazer presente. E o próprio Bergson faz uma concessão a esta “tal de realidade” quando assinala a existência de uma variedade, ou variações, perceptivas; especificamente a que no limite do instantâneo pretende coincidir com o real percebido. Relega-a, porém, a uma existência “mais de direito do que de fato”. Ou seja, a ele só interessa o que chama de “percepção concreta”, a saber, aquela que se realiza em consonância com a intervenção da memória, cuja subjetividade das qualidades sensíveis “reconquistaria a extensão”, e esta assim “retomaria sua continuidade e sua indivisibilidade naturais”.¹¹

Enfim, para concluir uma definitiva explicação para a perpétua aporia do dualismo entre consciência e coisa percebida, arremata que a matéria, submissa à necessidade, tem memória. Porém uma memória cujas lembranças repetem seu mesmo conteúdo incessantemente, ou seja, onde a repetição do passado se identifica com o próprio ser. Portanto, para que o ser mude, é preciso que o espírito imagine seu passado, dotando-se da liberdade para se tornar outro na convivência com o que é.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed. Ltda., 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora S/A, 1994.

10. Ibid., p. 257.

11. Ibid., p. 257.

ENTRE PELOS¹

Cássia Nunes Caixeta

cassianunesc@hotmail.com

RESUMO: Considerado uma dimensão do meu corpo em estado de performance, este texto se realizou enquanto suporte para a construção de narrativas autobiográficas relacionadas à temática de gênero. Ao analisar tais relatos, deixei ecoar influências de autoras dos estudos de gênero e reflexões situadas no campo dos estudos literários sobre processos autoficcionais, presentes nas escritas em primeira pessoa da contemporaneidade. Pensada como ato performativo, a escrita consistiu em uma das ações desenvolvidas durante a pesquisa, com as quais criei uma composição performática em que prática textual e corporal estão associadas.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; Autoficção; Estudos de Gênero; Performance.

ABSTRACT: Considered a dimension of my body in a condition of performance, this wording held itself while based on framing autobiographical narratives related to the thematic genre. While analyzing these reports, I let myself echoing influences from authors of gender studies and reflections situated on the ground of literary studies about self fictional tactics, presented in writings in first person of contemporaneity. Devised as a performing act, the writing consisted in one of the actions developed while the research, which I created a performative composing where textual and corporal practice are associated.

KEYWORDS: Autobiography; Self Fiction; Gender Studies; Performance.

TEXTO-TECIDO, TEXTO-JARDIM: ESCLARECIMENTOS SOBRE PROJETOS DE TECELAGEM E JARDINAGEM

Notas ao leitor

Primeiramente gostaria de fazer algumas considerações que possam ser relevantes. Este trabalho surge como uma proposta acadêmica de construção de narrativas autobiográficas com vistas a se transformar em uma autoetnografia. No entanto, este texto não pretende seguir um gênero (ou talvez, com este texto

1. Este artigo é a adaptação do trabalho desenvolvido para a disciplina *Masculinidades, Estudos de Gênero e Arte Contemporânea*, ministrada pelo Professor Fernando Herraiz García durante o segundo semestre de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado/Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

não pretendo assumir um gênero). Ele foi concebido e temperado pelo desejo de permeiar uma zona fronteira, na qual estilos e formas distintas de escrita possam estar em cruzamento. Almejei tecer uma trama com fios de sensorialidade e reflexividade, entrelaçando palavras numa organização experimental de construção de prosa e poesia acadêmica. Assim, me arrisco pela linguagem escrita recorrendo a distintas experiências já vividas com ela.

Parto de fatos vividos e os resgato entre as fissuras de minha memória. Recontá-los não é nada mais que os inserir em novos contextos, olhando a partir de onde meus pés pisam, pensando no passo seguinte e o que se pretende com ele nesta interação com você leitor.

Nos escritos que seguem não há uma fala sequer *sobre mim*. Os relatos, falas e reflexões aqui presentes foram escritos *a partir de mim*². Portanto, qualquer sentimento que passe durante a leitura ou após concluí-la será pelo próprio texto.

Não revelo a “Verdade” sobre minha vida, pois considero passível de existência apenas outro tipo de verdade, denominada *narrativa*³. E esta não é encontrada em algum lugar, nem está sujeita a verificação, pois é construída enquanto conto e se faz tão instável quanto o tempo que passa, sendo atravessada por diversas vozes⁴ personificadas em mim ou nas outras pessoas com as quais me relaciono, incluindo você.

É este ponto – do entendimento da inexistência de uma verdade prévia à escrita do texto – que me permite aproximar o propósito de realizar uma leitura sociológica dos relatos autobiográficos aqui apresentados, das discussões no campo dos estudos literários sobre os *processos autoficcionais* presentes nas *escritas em primeira pessoa* da contemporaneidade. Tais produções literárias são herdeiras de uma crítica filosófica desenvolvida ao longo do século XX à noção do *sujeito* e de seus pilares existenciais, fundados no ideal de alcançar uma suposta essência do sujeito que sustente sua concepção de ser uno e coerente. Uma vez não comprometidos com esta crença numa essência, o sujeito se liberta da exigência em manter uma conexão com este “algo” que existe e resiste às variações dos momentos e contextos da vida. Se

2. Sobre esta consideração da pesquisa autoetnográfica como uma *fala a partir de si*, ver HERNÁNDEZ (2008). Ainda neste autor e sua apresentação sobre a investigação acadêmica orientada por uma perspectiva artística, encontramos a referência da tendência denominada *A/r/tography* e sua proposição em estabelecer relações entre produções textuais e artísticas, criando uma zona fronteira ou de mestiçagem, onde as dimensões constitutivas do ser estejam integradas, sendo elas relacionadas ao intelecto, aos afetos, à ação, de modo a possibilitar e instigar a construção de novos significados, aproximando a pesquisa acadêmica da criação artística.

3. Sobre *verdade narrativa*, ver MEASOR e SIKES (2004) e BRUNER (1991).

4. Uso o termo vozes próximo à definição foucaultiana de *discurso* apresentada por MIDDLETON (2004). A autora aponta para a necessidade de, em uma pesquisa autobiográfica, se considerar a multiplicidade de discursos que constituem o sujeito e assim influem no delineamento de sua identidade.

construindo a partir do movimento, o sujeito se torna *performativo*⁵ e consequentemente, sua *escrita de si*.⁶

Este trabalho é um móvel dividido em três gavetas. Uma delas guarda meus relatos autobiográficos.⁷

As vozes de algumas referências teóricas, reverberadas durante minha *escrita-performance*, estão guardadas numa segunda gaveta.

Na terceira e última, estão empilhadas imagens e anotações sobre uma ação corporal realizada no último encontro do curso coordenado pelo professor Fernando. Neste trabalho, práticas textual e corporal estão associadas mediante a perspectiva da escrita como *ato performativo*, em que o *corpo do texto* se realiza enquanto uma dimensão do meu corpo em *estado de performance*⁸.

1. ∞

Corpo-texto: O outro me lê

Dias atrás, uma aluna do Ensino Médio me abordou ao final da aula de Sociologia para me perguntar algo que segundo ela, sempre quis perguntar. Queria saber se eu era “desvirtuada”:

- Desvirtuada? Como assim?
 - *Você sabe professora...*
- Não tô entendendo!
 - *A senhora é sapatão?*
- (Risos) Que pergunta é essa? Desvirtuada é isso? Uai! Calço 37, você acha que sou sapatão?
 - *Não, professora... lésbica... você sabe... a senhora é lésbica?*
- Sou não...

5. Sobre escrita como *ato performativo* ver KLINGER (2008). A autora se refere ao termo *performativo* empregado por Judith Butler, que “sugere uma construção dramática e contingente de sentido” (KLINGER, 2008, p. 18), na qual se realizam cópias de determinadas referências comportamentais, construindo-se paródias diante da inexistência de algo original e autêntico.

6. Sobre processos autoficcionais na literatura contemporânea ver KLINGER (2008), VIANA (2008) e VIEGAS (2008).

7. No trabalho original criei um repertório de sete relatos, dentre os quais selecionei apenas dois para integrar esta versão apresentada ao Seminário Interseções Corpo e Memória.

8. “En la investigación performativa hay una preocupación por el texto, la escritura, el testimonio, la corporeización del sujeto que narra, y la implicación de los lectores, visualizadores o público en la experiencia de configuración de significado, en el escenario performativo. La escritura se transforma así en un recurso a través del cual se crea o recrea experiencia en la que el cuerpo se encuentra inserido y en su relación con otros.” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 105)

- *É sim! Sempre achei que a senhora fosse sapatão. Não é?*
- Sou um ser indefinido!
- *Como assim?*
- Indefinido, ué! O que você vê em mim que a faz pensar que sou lésbica?
- *É sim, a senhora é lésbica! Sempre pensei isso...*
- (Risos)...

A aluna saiu da sala e me deixou gargalhando sozinha.

É clara a curiosidade de alguns alunos sobre a vida pessoal dos professores. É interessante como associam a figura do professor a um modo de vida que envolve a pertença a uma família tradicional, na qual realizamos o papel de pai ou mãe. Quando digo que não possuo filhos, alguns fazem uma expressão de surpresa, como se minha resposta quebrasse uma imagem naturalizada em seu imaginário. Um ou outro insatisfeito com a descoberta investiga se pretendo ter filhos e, quando digo não saber, demonstram certa inconformação querendo saber o porquê, chegando até mesmo a exclamar: *credo, professora!*

Acho tais situações divertidas, quando pessoas manifestam curiosidade e dúvida com relação à minha sexualidade. É como se fosse a confirmação da realização de um projeto de “micropolítica”, que tenha por objetivo criar instabilidades e revelar as insuficiências dos padrões comportamentais e conceituais hegemônicos, a partir de determinadas escolhas estéticas, presentes neste constante processo de se apresentar aos outros. Processo que envolve acumulações de escolhas feitas pelo indivíduo no modo de se vestir, falar, movimentar. Tais atitudes pessoais estão repletas de códigos sociais que “o outro” vai interpretando de acordo com suas referências.

Pensando no fato de grande parte dos meus alunos compartilharem uma cultura visual propagada pelas grandes mídias televisivas, nas quais determinados estereótipos e padrões comportamentais são constantemente reafirmados (mesmo quando tentam abarcar a diversidade em suas produções culturais – novelas, programas musicais e de entrevistas). Imagino que o ocorrido, revele o esforço no enquadramento da minha figura de professora em uma das categorias de gênero por ela assimilada. Existe algo em mim que não coincide com a imagem de uma mulher heterossexual apreendida por ela e a resposta mais rápida, para não manter o espeto da dúvida, seria me associar à imagem de lésbica. “*Se não é “mulher”, só pode ser lésbica!*”. E assim, de um rótulo ao outro, esta segunda opção de sexualidade parece ser a mais adequada para a professora “desvirtuada”. Opção assentada em construções tão estereotipadas e excludentes quanto as da “mulher de verdade”.

Eu e uma amiga enviamos nossas propostas de performances para a nova edição do *Festival de Apartamento*⁹ que seria realizada em São José do Rio Preto-SP. Seu namorado nos acompanhou até lá.

Durante a viagem, surgiu uma conversa sobre trabalhos artísticos em que os/as artistas se apresentam nus. Tal conversa foi motivada pelo fato de que eu realizaria minha performance desta forma.

A conversa ocorreu entre nós três. Já conhecia um pouco do posicionamento de seu namorado sobre este tema e sabia que não era nada tranquilo, pois se fundamentava em muitas desconfianças não apenas sobre as possíveis intenções do público, como também dos artistas. Minha amiga parecia estar de acordo com os argumentos por ele colocados e isso me surpreendeu, visto que até pouco tempo trocamos algumas reflexões sobre este assunto e suas questões pareciam ser outras.

As ideias que me surpreenderam na fala dela, passavam pela percepção do risco presente na exposição do corpo nu, sendo este estado pensado como algo profundamente íntimo e frágil diante de uma possível malícia do público. Também surgiram algumas problematizações acerca do “corpo da mulher”¹⁰ cercado por um contexto cultural de erotização e *objetificação* deste através da pornografia, ou como suporte de reafirmação de padrões estéticos opressores ao corpo feminino.

Recordo-me de compartilharmos uma visão da nudez como algo “natural” e necessária para alguns trabalhos artísticos e de defendermos uma posição de desconsideração destes “riscos”, manifestos, por exemplo, através do olhar malicioso de um público. Entendi que consentíamos no entendimento de que a dimensão sensível do trabalho deveria ser mais forte e central do que preocupações tais como a possibilidade de uma foto minha ser manipulada e veiculada em sites de pornografia; ou de as experiências do público com a performance e imagem do meu corpo nu, associarem o trabalho a universos não evocados conscientemente por mim como artista-propositora, universos tais como o dos padrões de beleza hegemônicos na sociedade.

Por algumas vezes, refletimos juntas sobre as questões políticas que um trabalho com nudez pode suscitar, justamente por ter o poder de deslocar o público de um “lugar conhecido” e legitimado pelas grandes mídias e suas lógicas consumistas. Parecia-me que minha amiga aceitava com mais tranquilidade a nudez, no entanto percebo uma mudança de perspectiva que associei a influência do

9. Participamos do VII Festival de Apartamento, os registros de todas as edições deste evento estão disponíveis no endereço eletrônico www.festivaldeapartamento.blogspot.com

10. Coloco tal expressão entre aspas, por não conseguir escrevê-la com naturalidade. Sempre, enquanto digito, me vêm as seguintes perguntas: Qual mulher? De qual mulher você está falando, Cássia? Você é esta mulher?

pensamento de seu namorado e as mudanças que ocorrem em um relacionamento longo, no qual existe uma forte interlocução afetivo-intelectual.

Entendo que senti a mudança na fala desta amiga através de minha interpretação pessoal sobre a influência de seu relacionamento e dos papéis e questões por ela socialmente vivenciados a partir dele.

De modo confuso, tento nestas frases expressar algo de minha percepção acerca da mudança de sua fala. Ser mulher, artista, performer, namorada. Pensar seu corpo a partir da relação com seu parceiro amoroso. Pensar que a exposição deste corpo, leva algo da relação pessoal com tal pessoa. Se posicionar politicamente diante da objetificação do corpo da mulher através da recusa em apresentar-se nua ou da escolha por investigações que levem seu trabalho artístico para outros terrenos.

Sempre que me lembro desta conversa, se clareia um único ponto. O fato de que o artista não deve estar ingênuo e deve sim se atentar para as questões que seu trabalho pode fazer emergir, mesmo que não sejam aquelas por ele consideradas elementares ou centrais. É preciso que o artista do corpo reflita sobre qual corpo está presente em seu trabalho. Deve jogar com os riscos possíveis da experiência do público com seu trabalho e não ignorá-los por acreditar não possuírem relevância, pois uma vez manifestos já estão inseridos no campo aberto criado por sua obra.

2. A ESCRITA DO OUTRO

São muitos os temas por trás de minhas palavras, articuladas em forma de relatos. As possibilidades de derivações destes temas são inúmeras. O corpo, seus pelos, consistências, texturas e superfície. Meu próprio olhar sobre meu corpo, o olhar dos outros sobre meu corpo. Meu olhar sobre o corpo dos outros. Espaços de socialização, subjetivação. O comportamento e suas contradições expressas no modo de se vestir gerando aprisionamentos enquanto busca por diferenciação e libertação. Identidade e sexualidade.

Diante dos possíveis desdobramentos de tais relatos, escolhi fazer algumas considerações acerca das principais perspectivas teóricas que permeiam e ajudam a preencher as entrelinhas de meu texto. Falarei das que se fazem recorrentes cada vez que releio meus relatos, numa tentativa de esboçá-las primeiramente a mim mesma.

Identifico a questão da *diferença sexual* como linha e agulha que vai alinhando todas as partes deste meu trabalho. Neste sentido, duas são as vozes que ecoam de dentro desta gaveta das referências teóricas.

Rosi Braidotti emite palavras e proposições de *nomadismo* para pensar as questões políticas envolvidas nas práticas e categorizações desenvolvidas ao longo da história do movimento feminista. Em seu livro *Sujetos Nômades* (2000), a autora apresenta seu *projeto de diferença sexual*, pensando a diferença em seu caráter positivo, diferentemente dos escritos fundadores da teoria feminista em

que a noção de diferença aparecia carregada de negatividade por estar associada ao risco de desarticulação entre as “mulheres”.

Entendido como um *projeto político nômade* concebido a partir de sua prática e produção feminista, Braidotti o constrói considerando três dimensões que se referem às diferenças entre homens e mulheres, entre mulheres e mulheres e no interior de cada mulher¹¹. A autora não estabelece uma sequência histórica linear entre elas, afirmando coexistirem cronologicamente e consequentemente, as diferentes representações e modos de compreender a subjetividade feminina.

Segundo Braidotti, a ocorrência de uma mudança social – pensada em termos de ruptura com estruturas tão sedimentadas como a oposição binária homem/mulher, sustentada por uma lógica falocêntrica e patriarcal – só se daria associada ao surgimento de “*nuevos tipos de sujetos deseantes, entendidos como moleculares, nómades y múltiples*” (BRAIDOTTI, 2000, p. 204) a partir do “*consumo metabólico de lo antiguo*” (ibidem, p. 203). Dizendo de outra maneira, entendo que a autora acredita ser necessário esgotar o antigo, o recontextualizando e repetindo à exaustão.

Definindo o *nomadismo* no contexto das práticas feministas como “*a diferencia sexual entendida como concepto que ofrece localizaciones cambiantes para las múltiples voces corporizadas de mujeres feministas.*” (ibidem, p. 206), Braidotti faz suas apostas num *devir nômade*, entendido enquanto um ser aberto a experimentações e transições.

A segunda voz me chega através do tão lido *Problemas de Gênero* de Judith Butler (2003), no qual encontrei seu conceito de *performatividade de gênero*. Esta autora me ajuda a refletir sobre como o gênero vai se construindo enquanto o sujeito se move. Mesmo diante de padrões hegemônicos que pretendem condicioná-lo a exigências de continuidade e coerência, a contradição, a multiplicidade de combinações e a recriação – através da tentativa de repetição de um modelo – se realizam como uma possível lógica desta concepção do *gênero performativo*. Assim, a ideia de *paródia* é apresentada por esta autora não como a cópia de um original, no que se refere às expressões de gênero e suas construções de identidades, mas como a *cópia da cópia*, uma vez que a própria ideia de original não passa de uma construção social.

Neste livro, Butler levanta uma série de problemas concernentes à história dos estudos da mulher e a atuação dos movimentos feministas. Expondo os limites da política identitária do feminismo e as restrições de seu discurso represen-

11. Nesta terceira dimensão, da diferença sexual no interior de cada mulher, Braidotti faz uma diferenciação entre a noção de *mulher*, sustentada por uma cultura falocêntrica, e a *mulher da vida real*. Sendo esta, pensada enquanto “*una multiplicidad en sí misma: escindida, fracturada una red de niveles de experiencia (...) una memoria viva y una genealogía corporizada no sólo un sujeto consciente, sino también el sujeto de su inconsciencia: identidad como identificaciones está en una relación imaginaria con variables como la clase, la raza, la edad, las elecciones sexuales.*” (BRAIDOTTI, 2000, p. 195)

tacional, evidencia-se a “técnica de exclusão” por meio das quais são construídas representações e categorizações. Diante da multiplicidade de configurações identitárias, esta autora desenvolve uma reflexão acerca das insuficiências dos termos “mulher” e “mulheres” e defende a importância de visualizarmos tais categorias como um campo aberto para constantes desconstruções e reconstruções.

Buscando romper com binarismos como mente/corpo, feminino/masculino, a autora lança à condição de artifício social não só a categoria de *gênero como um substantivo*, como também a própria categoria de *sexo natural*. Nesta perspectiva, abre-se um espaço de reflexão em que as identidades de gênero são entendidas como as relações entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, e suas múltiplas combinações. Deste modo, Butler cria condições para olharmos a emergência cultural de matrizes subversivas de gênero que desestabilizam as representações da matriz hegemônica, denominada pela autora por *heterossexualidade compulsória*.

Afirmando não existirem identidades de gênero por trás das expressões de gênero, uma vez que estas as constituem, Butler estabelece um diálogo com Nietzsche: “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”.¹² (NIETZSCHE, 1969, p. 45 apud BUTLER, 2003, p. 48)

Depois desta citação, faço um corte textual por ter evidenciado, por meio da fala do filósofo, algo elementar para minha proposição deste trabalho.

Mantenho a gaveta aberta!

3. DO TEXTO AO CORPO: O MOVIMENTO COMO ESCRITA NO AMBIENTE



- *Surgimento de uma proposição, cultivar os pelos.*
- *Colecionar estratégias e técnicas de si, transportá-las. Carregar uma sacola cheia de objetos. Laranjas, faca, vaso com terra, sabonete, gilete, bacia, leque, colírio, maquiagem, óculos com pintura de olhos nas lentes, algodão.*

12. NIETZSCHE, Friedrich. On the Genealogy of Morals. Trad. Walter Kaufmann. Nova York: Vintage, 1969. p. 45

- *Descascar uma laranja, descascar a si mesma.*
- *Maquiar os olhos, pingar colírio, repertório de olhares. Sobre as lentes dos óculos foi pintado um outro olhar.*
- *Retirar os pelos diante do olhar do outro. Usando uma lâmina, enxaguá-la em uma bacia. Com a água dos pelos molhar a terra do vaso onde as sementes da laranja foram plantadas. Deixar o vaso escorrer, umedecer um algodão com esta água de pelos e terra, hidratar as axilas com ela. Escolher um local do parque para depositar o vaso, a casca e o bagaço da laranja.*

Durante o processo de escrita dos relatos autobiográficos, tive a ideia de deixar crescer os pelos para fotografá-los e anexar as imagens ao texto. Conforme cresciam, fui notando minhas adaptações comportamentais e a modificação do cheiro de meu corpo. Neste período, só usei blusas com manga para ir trabalhar na escola e quando saía para outros lugares era inevitável tentar observar se as pessoas notavam meus pelos. Procurava perceber aqueles pequenos movimentos e expressões do olhar, quando por etiqueta social tentamos disfarçar fingindo não ver enquanto desejamos olhar mais.

Diante desta relação com os pelos e com os relatos, fui idealizando algumas ações e experimentando em minha casa. Um aspecto recorrente em minhas performances consiste na utilização de objetos do meu cotidiano, muitas vezes presentes no espaço doméstico.

Observando os objetos que me rodeiam, fui impregnando neles algumas das ideias e sentimentos presentes em meus relatos. Nos óculos, leque, colírio e objetos de maquiagem, a questão do olhar como meio não só de identificação, mas também como instrumento de conformação. A laranja como metáfora do *eu constituído em camadas* que perpassam nossas noções de interioridade e exterioridade. Nas sementes plantadas no vasinho com terra, na água com pelos jogada sobre a terra e no algodão umedecido com água de terra e pelos, a ideia de um *cultivo de si* como criação de uma imagem com a qual buscamos nos identificar e ser identificados.

Partindo de ações simples e deslocadas de seu lugar ordinário, achei necessário propor outro momento para este trabalho. Compondo um ambiente com a presença de outras pessoas em que os elementos presentes no texto pudessem ser acessados e recriados de outra maneira.

REFERÊNCIAS

- BRAIDOTTI, Rosi. La diferencia sexual como proyecto político nômade. In: _____. *Sujetos nómades*. Argentina: Paidós, 2000, p. 165-205.
- BRUNER, Jerome. La autobiografía y el yo. In: _____. *Actos Del significado*. Madrid: Alianza, 1991, p. 101-133.

- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DÉTREZ, Christine. Santas ou feiticeiras: a construção social do corpo feminino. *Labrys: Estudos Feministas*. Brasília, UNB, n. 4, 2003.
- HERNÁNDEZ, Fernando. La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, Murcia, nº 26, p. 85-118, 2008.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, nº 12, p. 10-30, 2008.
- MEASOR, Lynda; SIKES, Patricia. Una vista a las historias de vida. Ética y metodología de La historia de vida. In: GOODSON, Ivor F. (Org.) *Historias de vida del profesorado*. Barcelona: Octaedro, 2004.
- MIDDLETON, Sue. El desarrollo de una pedagogía radical – Autobiografía de una socióloga neozelandesa. In: GOODSON, Ivor F. (Org.) *Historias de vida del profesorado*. Barcelona: Octaedro, 2004.
- SANCHES, Manuela Ribeiro. Performance, performatividade e identidade. *Revista Marte: De que falamos quando falamos de performance*, Lisboa, nº 3, p. 88-97, 2008.
- VIANA, André Luiz Masseno. *Uma história em desabrigo – A escrita em primeira pessoa em Uma História de Família de Silvano Santiago*. 2008. 50f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção – o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. *Texto digital*, Santa Catarina, v. 4, 2008. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br/>>. Acesso em: 20 Out. 2011.

O CORPO DO INDIVÍDUO TEATRAL NA URBANIDADE: A MEMÓRIA DAS CIDADES

Cecília Lauritzen Jácome

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

ceci.lauritzen@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho pretende pesquisar a inserção do corpo do ator de teatro no espaço urbano contemporâneo. Para compor tal investigação pretende-se confrontar as ideias de urbanidade e memória, destacando o papel da arte como problematizadora dessa relação. Nesse sentido, a ideia de urbanidade designa “a temporalidade da comunidade percebida do ponto de vista do indivíduo”. (AFONSO, 2007, p. 2) A concepção de memória pretendida considera a cidade na sua estrutura física, mas também aponta para seus usos sociais, ou seja, considera sua história, suas funções e fluxos cotidianos. Dessa forma, a reflexão aponta para um paradoxo entre a cidade e o tempo, ressaltando o desafio do artista em atuar num meio urbano permeado por forças diversas advindas da atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Urbanidade; Memória; Corpo; Teatro; Espaço Urbano.

ABSTRACT: This paper aims to investigate the insertion of the body of a theater actor in contemporary urban space. To compose such research aims to confront the ideas of urbanity and memory, highlighting the role of art as a problematization of that relationship. In this sense, the idea of urbanity means “the temporality of the community perceived from the point of view of the individual” (Afonso, 2007, p. 2). The conception of memory preferred considers the city in its physical structure, but also points to its social uses, which means that considers its history, its functions and flows daily. Thus, the reflection points to a paradox between the city and time, highlighting the artist’s challenge in working in an urban space permeated by various forces coming from today.

KEYWORDS: Urbanity; Memory; Body; Theater; Urban Space.

1. A CIDADE E O TEMPO

O tempo é como uma estrada que se nos foge debaixo dos pés. As cidades são comunidades de indivíduos em trânsito no tempo.

(David Afonso)

Com o intuito de compreender melhor as relações que podem ser estabelecidas entre o ator de teatro e a cidade, ou seja, o produtor (fazedor) de arte e o espaço que compreende o ambiente urbano é que se concretiza tal estudo. O tema é generoso no sentido de que abrange diversas áreas do conhecimento

como Arquitetura, Urbanismo, História, Artes, Sociologia, dentre outras múltiplas possibilidades de ligações. Porém, entendendo que é preciso manter o foco da discussão, com vistas a compreender melhor a complexidade do todo, mantenho a proposta de dissertar sobre aspectos pertinentes à reflexão sobre o corpo e a cidade, suas relações com a urbanidade e a memória.

Algumas questões motivam tal investigação, estas perguntas são fundamentais para melhor compreender e delimitar os fenômenos a serem estudados, além de esclarecer o foco pelo qual se transita durante a escrita. Dessa forma, é relevante indagar como a arte, neste caso, o teatro, pode por em discussão as noções de urbano e de memória? Levando em consideração que a urbanidade pode ser entendida como a forma que o indivíduo encara ou enxerga a sociedade em que vive, pode-se questionar como a arte induz ou não o cidadão a exercitar um pensamento crítico sobre o assunto e também sobre si mesmo? Além disso, como o corpo do ator e o teatro, conseqüentemente, podem reordenar ou instaurar outro tipo de urbanidade na cidade?

Para fundamentar tais reflexões busco em Saboya (2011) algumas considerações a respeito do conceito de urbanidade, apresentando uma possibilidade do termo que se encontra em construção, como menciona o autor. Maia (2012) aponta uma possibilidade de entendimento que se opõe à qualidade de ruralidade, podendo aproximar-se das considerações da própria língua sobre seu significado. Entretanto, encontro em Afonso (2007) uma abordagem de urbanidade que se aproxima do que é pretendido em tal estudo, já que sua perspectiva considera a humanidade na sua condição urbana como base do conceito.

Ricoeur (1999) apresenta discussões pertinentes quanto à abordagem da memória, tanto no seu âmbito coletivo quanto individual. Deste modo, encontro em seus escritos uma possibilidade de abordar o tema de forma mais flexível, encarando a memória como o reinventor da história, quando não é possível encerrar a responsabilidade da fidelidade total sobre um fato ocorrido.

Desse modo, tendo esboçado os principais conceitos e teóricos que servem de base para as discussões, enxergo a necessidade de aprofundar, mesmo que brevemente, tais termos que considero “atravessantes” do estudo em questão.

2. CONCEITOS “ATRAVESSANTES”

O uso do termo “atravessantes” pretende designar qualidade de imprescindibilidade. A opção pelo neologismo responde aos anseios desta reflexão em pensar sobre a cidade como meio permeável pela arte, sendo assim um ambiente sobre o qual somos atravessados por diversas informações e fatores, mas também atravessamos, no sentido físico e social (“psicológico”).

Muitos conceitos atravessam a experiência artística no espaço urbano e mereceriam especial atenção por fazer parte deste contexto, porém, os principais neste momento a serem estudados são: urbanidade e memória.

2.1 URBANIDADE

É importante ressaltar que o intuito deste espaço não é buscar uma definição para o termo, já que “ficou claro que estamos longe de um consenso e, mais que isso, que há até mesmo visões extremamente conflitantes sobre o que seja o termo, ou mesmo se é possível defini-lo”. (SABOYA, 2011, p. 1) Apesar de sua complexidade, compreende-se que seja necessário delimitar da forma mais clara em qual viés do conceito aproxima-se o estudo.

Antes da discussão sobre o sentido de urbanidade pretendido neste contexto, há que se entender seu significado estabelecido pela língua portuguesa. Segundo os dicionários consultados,¹ o conceito de urbanidade está associado ao de civilidade podendo significar qualidade ou caráter de urbano, bem como cortesia, delicadeza ou polidez num sentido figurado.

Na perspectiva do sentido apontado pelo dicionário, tratar as pessoas com urbanidade seria, segundo Maia (2012), ser cortês com o próximo. Dessa forma, o autor aponta para a reflexão do conceito “oposto”, sendo a ruralidade a “ética” dos que vivem no meio rural, não por isso devendo ser encarados com menor civilidade.

Nesse sentido, urbanidade seria uma qualidade, categoria ou classificação? Pode-se dizer que uma cidade alcançou a urbanidade, tem (ótima, péssima) urbanidade? Como enquadrar este conceito tão abrangente?

Saboya (2011) faz uma síntese das dimensões possíveis do conceito de urbanidade, segundo uma discussão realizada numa lista de *e-mail* por diversos pesquisadores acerca do tema. Nesse sentido, o autor aponta as seguintes características pertinentes ao entendimento do assunto em questão: a) Muitas pessoas utilizando os espaços públicos; b) Diversidade de perfis; c) Alta interação entre os espaços abertos públicos e os espaços fechados; d) Diversidade de modos de transporte e deslocamento; e) Pessoas interagindo em grupos; e, f) Traços da vida cotidiana.

Ao refletir sobre tais características o cenário que se projeta é de um grande centro urbano ou de uma cidade a caminho desta realidade. Fatores como diversidade de perfis e de meios de transporte, bem como grandes quantidades populosas marcam uma das divergências entre o meio rural e o meio urbano. Entretanto, chama atenção o item que aponta os traços da vida cotidiana como fator característico da urbanidade, já que este parece estar implícito em todas as comunidades, independente da sua dimensão. Saboya (2011) justifica sua consideração sobre este ponto ao falar sobre sua experiência em Veneza, Itália:

1. URBANIDADE In: DICIONÁRIO online de português, Minas Gerais: 7graus, 2012, p. 1. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/urbanidade/>>. Acesso em: 24 ago. 2012.

DICIONÁRIO WEB. *Urbanidade*. Disponível em: <<http://www.dicionarioweb.com.br/urbanidade.html>>. Acesso em: 24 ago. 2012.

Cidades eminentemente turísticas têm milhares de pessoas nas ruas, mas a sensação pode ser a de um museu a céu aberto se não houver traços da vida cotidiana. Quando todos são turistas, não parece haver urbanidade real, apenas movimento de pessoas. (SABOYA, 2011, p. 1)

Nesse sentido, torna-se cada vez mais próximo o sentido de urbanidade que se define pelo modo como os cidadãos relacionam-se no seu meio, ou pela relação em si, independente da sua qualidade de delicadeza ou polidez.

Continuando a busca por novas abordagens do tema, Afonso (2007) afirma que tal conceito não se refere nem a uma delicadeza nem a um primitivismo do meio rural, mas “a uma virtude essencial que define o homem atual na sua condição urbana” (AFONSO, 2007, p. 1). Sendo considerada assim, a urbanidade apresenta-se como a “condição urbana da humanidade”, enquadrando todos que vivem neste meio, seja conscientemente ou não. Ao concluir seu pensamento, o autor acrescenta que a urbanidade supera uma circunstância social, econômica ou arquitetônica de uma cidade, podendo ser entendida como o modo em que seus cidadãos percebem o seu espaço, segundo sua temporalidade.

2.2 MEMÓRIA

Falar sobre memória implica falar sobre tempo. Este espaço tão relativo de discussão coloca em questão o ponto de vista sob o qual está se olhando. Nesse sentido, falo da memória na sua perspectiva mais abrangente possível, agregando todos os vestígios da história, das estórias e das percepções dos lugares, neste caso, os lugares das cidades.

Vivemos nosso tempo, o tempo da sociedade contemporânea, mas o que isso quer dizer?

Diferentemente das sociedades rurais que “celebram a repetição, ritualizando a vivência coletiva do ciclo” (Afonso, 2007), as sociedades urbanas vivem um tempo repartido pelas inúmeras atividades (econômica, política, social) e atropelado por uma constante necessidade de superação. Essa corrida contra o tempo traz consequências àqueles que desfrutam da sua realidade.

Afonso (2007) usa a metáfora das cidades paralelas para designar o modo contraditório de tais práticas da vida contemporânea, onde numa cidade “residem os cidadãos, noutra as memórias e os desejos”, âmbitos paralelos de um mesmo indivíduo que, sendo assim, nunca se encontram. Este modo de viver, característico do tempo contemporâneo, relaciona-se com os aspectos da urbanidade vistos anteriormente.

De um modo cronológico “evolutivo” pode-se dizer que ao longo do tempo as cidades vão se expandindo, as áreas rurais vão sendo alcançadas e as histórias vão sendo contadas, às vezes escritas, ou apenas guardadas na memória. Esta, ao qual faço referência como sendo a “memória das cidades” conta e “des-conta” muito sobre os espaços da urbe, seus usos, sua representação, sua história no geral.

Dessa forma pode-se perguntar quem e quais os materiais ou documentos contam a memória de um lugar? É uma questão muito particular de cada espaço, porém entendo a importância de sua tentativa de resposta, ao menos como forma de exercitar a reflexão acerca do tema. Sendo assim observo que contam a memória de um lugar: a) A ocupação inicial do espaço; b) As estruturas fixadas (construções móveis ou imóveis) no espaço; c) Os usos, ou não, do espaço; d) A relação do poder público com o espaço; e) A representação do espaço para a sociedade (memória coletiva)² e para as pessoas em particular (memória individual);³ e, f) Os documentos como: jornais, cartas, revistas, reportagens, vídeos, fotos, dentre outros.

Muito se discute sobre a fidelidade histórica e se ela realmente existe. Nos aspectos apontados acima, pode-se perceber dois âmbitos distintos: o material e o imaginário ou passível de modificações subjetivas. Os documentos e as construções estão no âmbito material desta “contação” da memória, apesar disso não significar estritamente que são fidedignos da história, porém aproximam-se de tal critério. Os demais pontos levantados dizem respeito ao âmbito da imaginação, no sentido de que os acontecimentos descritivos do lugar serão recapturados através das lembranças individuais e coletivas.

Neste último caso a memória, portanto, não se responsabiliza por transferir de maneira intacta os fatos, mas em reconstituir, segundo o passado, e muito provavelmente segundo o presente. De acordo com Ricoeur (1999) o exercício da memória trata de

Resgatar um certo esquecimento, o esquecimento do esquecimento que, às vezes, é memória. E o tempo inscrito nela. E a noção de passado. [...] E aqui, novamente, a memória não é apenas retrospectiva, é também a memória crítica, o suficiente para reabrir a questão da identidade nesta perspectiva e oferecer maneiras de estudar, apesar das dificuldades, sobre a memória coletiva, as recordações, os relatos e sua ritualização compartilhada. (Tradução minha)⁴

Independente se num âmbito histórico, simbólico ou material, pode-se observar a pluralidade de aspectos que são capazes de contar a memória de um lugar. Nesse sentido, é válido refletir sobre o papel que a arte pode exercer no intuito de modificar a relação da cidade com seus indivíduos habitantes e com a realidade implicada pelo seu tempo.

2. RICOEUR, Paul. *La Lectura del Tiempo Pasado: Memoria Y Olvido*. Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, 1999, p. 2.

3. Idem, Ibidem.

4. Rescatar un cierto olvido, el olvido del olvido mismo en que consiste en ocasiones la memoria. Y el tiempo inscrito en ella. Y la noción de pasado. [...] Y de aquí, de nuevo, la memoria no es sólo retrospectiva, es asimismo memoria crítica, tanto como para reabrir la cuestión de la identidad en esta perspectiva y para ofrecer las vías a un estudio, a pesar de las dificultades, de la memoria colectiva, de los recuerdos y relatos y de su ritualización compartidos. (RICOEUR, 1999, p. 1)

3. O CORPO DO INDIVÍDUO TEATRAL NAS CIDADES

Vivemos um paradoxo na sociedade contemporânea onde imperam ao mesmo tempo a individualização e a cultura de massa. A descoberta do indivíduo deu-se na modernidade, acarretando diversas mudanças nos campos da arte (função e representação social) e da sociedade como um todo (AFONSO, 2007).

Se tomarmos como base a História, perceberemos que as artes sempre estiveram presentes nas cidades e suas respectivas histórias foram sendo entrelaçadas pelo tempo. Falar sobre arte e tempo, mais especificamente teatro, é tarefa complexa visto que esta arte da cena acontece tendo como base o instante, o efêmero e o presente.

Entretanto, apesar dos fatos circunstanciais, toda arte deixa sua memória e, como é interessante perguntar-nos, por exemplo: “Como você sabe que gostou de uma peça?” Provavelmente quando você consegue lembrar-se dela. O mesmo vale para o contrário, sendo indício de que algo naquele momento marcou em você. Para Afonso, “uma obra de arte perfeita é aquela que doa sentido, isto é, que permanece na memória dos homens como um marco identitário” (2007, p. 1).

Da mesma forma, verifico que acontece com as cidades e seus lugares. Se imaginarmos a cidade como um grande corpo e que cada corpo carrega diversas memórias, podemos pensar os lugares da cidade como espaços que abrigam memórias. Mas como definir a(s) memória(s) de um lugar?

Dando seguimento à analogia sugerida, pode-se pensar que o nosso corpo traz consigo muitos cheiros, gostos, sensações e cicatrizes. Dessa forma, todos esses aspectos são marcas de um tempo vivido e sentido pelo nosso corpo que os registrou em diversas memórias. Cada vez que um sentido é acionado ou que uma cicatriz é percebida, uma memória é lembrada.

Nesse sentido, os lugares da cidade são como as partes do corpo. Eles são portadores de cheiros, sonoridades, usos, temperaturas, e, por que não, cicatrizes. As sociedades que por aqueles lugares passaram deixaram suas marcas, suas heranças e suas perspectivas para o futuro.

Segundo Bauman (2006, apud ARRUDA, 2008), numa perspectiva de análise da modernidade, os lugares da cidade refletem uma realidade urbana responsável por provocar sentimentos diversos no indivíduo,

Pois, atraindo e repele ao mesmo tempo, e talvez seja justamente por isso que a paisagem seja tão aterrorizante e tão irresistível, simultaneamente, uma vez que nunca faltam novidades e surpresas (BAUMAN, 2006, apud ARRUDA, 2008, p. 474).

Portanto, sendo a “mixofobia”, “uma reação previsível e generalizada perante a inconcebível, arrepiante e aflitiva variedade de tipos humanos e de costumes que coexistem nas ruas das cidades” (BAUMAN, 2006, p. 40), a cidade desperta igualmente a “mixofilia”, ou seja, “um sentimento de alta atração pela

diferença, um desejo de misturar-se com o diverso porque ele é interessante ou fascinante” (ARRUDA, 2008, p. 474).

Vê-se aí um paradoxo. Antônimos que se complementam num mesmo espaço. Nesse ponto devo questionar a ênfase dada ao corpo teatral citado no título do presente texto. Em quê ele se diferencia dos outros corpos? ⁵ Assim, verifico que, frente a uma postura de enfrentamento dos riscos e encantamentos que o espaço urbano possa oferecer, o corpo do indivíduo de teatro destaca-se por potencializar a união da “mixofobia” e da “mixofilia”. Tendo assim a possibilidade de tornar este sentimento de atração pelo espaço e pelo acontecimento aumentado através de sua disposição e de suas atitudes corporais.

Da mesma forma, é pertinente concluir que o corpo do indivíduo de teatro é capaz de exercer mudanças na urbanidade presente nos lugares das cidades, sendo assim um agente em grande potencial no sentido de que a arte é “atravessante” e atravessada pelas características do espaço urbano.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, David. *Urbanidade*. Disponível em: <<http://quintacidade.com/2007/11/30/urbanidade/>>. Acesso em: 13 ago. 2012.
- ARRUDA, Patrícia Cabral de. Cidades líquidas. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 2, p. 469-476, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v23n2/a10v23n2.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. *Urbanidade*. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/urbanidade/>>. Acesso em: 09 ago. 2012.
- MAIA, Fabrício. *Urbanidade*. Disponível em: <<http://sociedadedeinformacaoetecnologias.blogspot.com.br/2012/02/o-conceito-de-urbanidade-se-resume-no.html>>. Acesso em: 09 ago. 2012.
- RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido: El cuidado de lo inolvidable*. Madrid: Arrecife, 1999. 16 p. Disponível em: <http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index_archivos/cursos/Paul_Ricoeur_La_Lectura_del_Tiempo_Pasado_Memoria_y_Olvido.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2012.
- SABOYA, Renato. *O conceito de Urbanidade*. Disponível em: <<http://urbanidades.arq.br/2011/09/o-conceito-de-urbanidade/>>. Acesso em: 09 ago. 2012.

5. Nesse sentido, esclareço que a noção de corpo teatral mencionada no texto contempla todas as características constituintes de um artista (físicas e psicológicas), sendo assim peculiares a cada um, porém destacando-se por comportar um “padrão” de postura frente à realidade do espaço urbano analisada.

O CORPO COMO MATÉRIA PARA A OBRA DE ARTE

Charles Feitosa

(PPGAC/UNIRIO)

philo_bureau@hotmail.com

RESUMO: O corpo constitui a matéria-prima fundamental das artes cênicas. Na filosofia, entretanto, a dimensão material das obras de arte foi predominantemente considerada apenas um meio para instauração da forma. Essa marginalização do material atinge tanto os materiais típicos tais como tinta, mármore ou bronze, como também a corporeidade humana. Nos séculos XX e XXI percebemos aspectos conflitantes, de um lado, tentativas de reabilitação da materialidade do corpo para além da ditadura da forma; de outro lado, uma tendência preocupante rumo a uma desmaterialização do corpo, principalmente graças a crescente interação das artes cênicas com o cinema, o vídeo, o computador e a internet. O objetivo do presente texto é refletir sobre os pressupostos filosóficos das apropriações contemporâneas da materialidade e da imaterialidade do corpo nas artes cênicas, especialmente, na dança.

ABSTRACT: The body constitutes the fundamental raw material of the performing arts. In philosophy, however, the material dimension of art works was mostly considered only a means for establishment of the form. This marginalization of material reaches both the typical materials such as paint, marble or bronze, but also the human embodiment. In the 20th and 21st centuries we realize conflicting aspects, on one hand, attempts at rehabilitation of the materiality of the body apart from the dictatorship of the form; on the other hand, a disturbing trend towards a dematerialization of the body, mainly thanks to increased interaction of the performing arts with the cinema, video, computer and the internet. The aim of this lecture is to reflect on the philosophical presuppositions of contemporary appropriations of materiality and immateriality of the body in the performing arts, especially in dance.

A dobra é a continuidade do avesso e do direito, a arte de instaurar essa continuidade, de tal maneira que o sentido na superfície se distribui dos dois lados, ao mesmo tempo, como expresso subsistindo nas proposições e como acontecimento sobrevivendo aos estados dos corpos.

(Deleuze, *Lógica do Sentido*, 1969)

1. DA TOTALIDADE À DOBRA

Começo anunciando meus pressupostos. Em primeiro lugar gostaria de me afastar da tendência de associar a questão do corpo na arte à noção de totalidade. Vejo

muitas dificuldades na crença de que a totalidade possa ser tomada como medida de verdade das coisas, seja para a compreensão das comunidades ou das sociedades humanas, seja para entender a estrutura e o funcionamento do corpo humano ou ainda seja como paradigma para a reflexão sobre os rumos contemporâneos da arte. A totalidade, enquanto conjunto harmônico das partes, no qual todos são um, é um mito, nunca existiu, por isso qualquer discurso crítico contra a fragmentação na cultura atual parece-me inadequado, pois pressupõe uma unidade prévia que não pode ser encontrada em lugar algum.

Essa recusa da totalidade aplica-se especialmente contra a ideia do corpo como um organismo, ou seja, um sistema harmônico (o todo), composto de órgãos e membros (as partes), onde cada elemento tem um papel programado e específico. Segundo esse ponto de vista, a saúde do todo depende de que cada parte cumpra a sua respectiva função. O organismo fica doente, entretanto, quando um membro ou órgão do corpo para de funcionar ou passa a trabalhar autonomamente (como um tumor). Nesse caso a medicina tradicional só conhece dois tipos de terapia, reabilitar ou extirpar o órgão debilitado. Só que às vezes é mais violenta a inclusão da parte no todo, do que da sua exclusão.

Estou interessado na construção, na filosofia e nas artes cênicas, de outra forma de corporeidade, para além do organismo, como um campo por onde circulam forças, com intensidades e direções sempre diferentes, onde não se precise mais falar de partes ou fragmentos, pois se não há todo não há partes nem fragmentação, mas sim de singularidades, no plural, cada singularidade podendo assumir uma diversidade infinita de funções e o próprio todo não se definindo mais como uma substancialidade essencial, mas como um acontecimento complexo e imprevisível.¹

Ao invés de totalidade, opto pela finitude e pela pluralidade. Proponho retomar o conceito deleuziano de “dobra” (*le pli*) como chave de compreensão da obra de arte. A dobra não é uma unidade harmônica, totalidade ou síntese dialética de opostos, a dobra é apresentação da ambiguidade, seja entre interior e exterior, seja entre pensar e sentir, seja entre visível e invisível, seja entre materialidade e imaterialidade. A dobra é linha de fuga para escapar de algumas das dualidades hierárquicas presentes na estética das artes cênicas e os preconceitos sobre o corpo a elas associados.

2. PRECONCEITOS DO CORPO NA ESTÉTICA

A dualidade hierárquica tradicional que opõe razão versus afetividade determina a maioria dos nossos preconceitos sobre o corpo, especialmente nas reflexões esté-

1. É importante enfatizar que infinito não está sendo pensado aí como uma coisa ou um lugar, muito menos como uma dimensão eterna ou estática. Me interessa muito mais a noção de infinito apenas como um “sem-fim da finitude”, como a afirmação irrestrita da transitoriedade, como abertura para o diferente e o plural, enquanto horizonte fértil de possibilidades a serem realizadas.

ticas. Associar arte e corporeidade parece uma obviedade, afinal toda experiência estética é ao mesmo tempo uma forma de experiência sensorial e afetiva. Essa associação traz entretanto um preconceito, na medida em pressupõe uma imagem do corpo oposta e inferior à racionalidade. Além disso conduz também à noção de que a arte é uma atividade meramente corporal, desprovida de pensamento, e correlatamente, de que a filosofia e a ciência são atividades puramente intelectuais, supostamente livres de qualquer contaminação com a materialidade sensível.

Tal preconceito fica visível na maneira de nomear a disciplina da filosofia que cuida oficialmente das questões ligadas à arte e ao belo. Sabemos que o termo “estética” remonta ao grego *aisthesis* [percepção através dos sentidos e/ou dos sentimentos] e foi cunhado por volta de 1750 pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762). Trata-se aí de uma inadequada redução da experiência estética à dimensão sensível, como se o prazer de criar ou fruir a beleza fosse primordialmente senão exclusivamente corporal. Há entretanto uma dimensão não-sensível na experiência estética. A leitura de um livro, seja em prosa ou em verso, será tanto mais intensa quanto for nossa capacidade de abstrairmo-nos da forma do texto que estamos lendo e deixarmos nos levar por aquilo que as palavras nos evocam. Se ao contrário nos distraímos pela forma rebuscada das letras, como em um texto com caracteres góticos, teremos dificuldades em deixarmos-nos envolver na leitura. Existem portanto diferentes formas de ver, diferentes formas de percepção sensível. Aqui o ver é pode ser tanto apelo como ruído na nossa atenção do belo. A percepção estética não é dissociada dos sentidos, mas esses exemplos mostram que há uma certa descontinuidade entre ambas, ou seja, que a percepção sensível e percepção estética não são exatamente o mesmo. Existe um aspecto inteligível na obra de arte que não pode ser negligenciado, pois a obra exige interpretação, quer dizer, uma atividade de constituição de sentido daquele que a percebe. A experiência do belo é uma mistura ou uma “dobra” entre senso e o sensível, embora nesse momento ainda não saibamos bem em que dose, sob que condições, ou em qual organização, essa mistura (dobra) se dá.

O outro preconceito não é tão óbvio, mas está atrelado à mesma separação entre pensar e sentir, que domina a reflexão sobre arte. Quando a obra de arte passa a ser reconhecida como uma mistura de matéria e imaterialidade, a dimensão material quase sempre é tratada como se fosse um aspecto inferior, geralmente associado ao cru, ao natural, ao feio, ao feminino. Segundo Aristóteles “a matéria deseja a forma, assim como o feminino, o masculino e o feio, a beleza” (*Física*, 192^a22)². Na história da arte ocidental predomina a visão da materialidade da obra como um mero suporte ou meio para a forma ou o que é ainda mais comum, como um obstáculo a ser vencido pelo artista no desenvolvimento do seu trabalho de realização da beleza.

Constata-se então duas tendências na arte contemporânea. De um lado uma desvalorização da arte como uma experiência meramente física ou corporal, que não

2. Aristóteles, *Física*, Editora Unicamp, 2009.

envolve pensamento ou conceito (tal como em Platão ou em Kant). De outro lado, quase como que na forma de uma reação, um movimento dos próprios artistas no sentido de uma crescente desmaterialização da obra de arte e rumo a uma crescente conceitualização, isso que Hegel profetizou na sua *Estética* como o “fim da arte”.

3. O FIM DA ARTE TAL COMO A CONHECEMOS

O primeiro filósofo que soube reconhecer a ambiguidade entre materialidade e imaterialidade na arte foi Hegel nas suas *Lições de Estética* (1817-1831). Curiosamente, a *Estética* hegeliana, um texto que celebra a arte como lugar de co-presença entre verdade e beleza, comporta também o anúncio de seu fim: “A arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo que passou” [ein Vergangenes], afirma o pensador (*Est.* I, p. 22)³. Seria a já famosa tese sobre o “fim da arte” apenas uma constatação ou muito mais um assassinato? Na verdade Hegel aponta para uma espécie de “suicídio” e sugere ainda que a estética pôde finalmente se estabelecer como ciência rigorosa na modernidade justamente porque a arte estava chegando ao seu término. O surgimento da “filosofia da arte” enquanto campo autônomo do saber é um sintoma da crise da arte. Que crise é essa? Para Hegel a evolução da arte na história tende para seu próprio esgotamento. Se a obra de arte é uma unidade entre o inteligível e o sensível, por outro lado, essa não é uma unidade adequada. A arte é apresentação do mais elevado, do essencial, mas ainda em uma forma imperfeita. Para Hegel o “verdadeiro” nunca vai poder se manifestar perfeitamente na forma material ou sensível; essa descontinuidade entre o conceito e o concreto gera então uma crise. O homem na modernidade não encontra mais satisfação no belo artístico, a única forma da arte se expandir seria através da sua total “espiritualização”, quer dizer, o despreendimento irrestrito em relação à materialidade presente na obra, seja na forma visual ou sonora. A lógica histórica do desenvolvimento da arte a impele para a auto-superação. Por isso diz Hegel que a arte como tal é coisa do passado, quer dizer, ela foi momento importante no processo de realização do pensamento no mundo, mas acabou. O futuro da cultura estaria na filosofia, que ao seu modo de ver, é um pensamento puro, descontaminado de todo contato com o sensível.

Em certa medida Hegel constata já na sua época uma forte tendência histórica de desmaterialização das obras de arte. A arte não acabou, mas se tornou cada vez mais “abstrata” no século XX, levando às últimas conseqüências a tendência de abandonar a representação figurativa do mundo e concentrar-se na composição das formas, cores ou sons. Também nas *Lições sobre Estética* Hegel serve-se do mesmo critério para estabelecer um sistema das diferentes formas de artes. Nesse sistema é a literatura (prosa e poesia) que ocupa o patamar superior por se mostrar menos condicionada pelo sensível e pelo particular do

3. HEGEL, G. W. F. *Lições sobre Estética*, EDUSP, 1999.

que a música, a pintura, a escultura ou a arquitetura. Apesar disso é a filosofia e não a literatura que ocupa o posto máximo na hierarquia dialética. A filosofia é a forma mais alta de manifestação do “Espírito”, porque é um pensar que se auto-determina; já a literatura, enquanto forma de manifestação artística, é o produto de um pensamento ainda contaminado pelo sensível e material.

4. O CORPO COMO MATÉRIA PARA A OBRA DE ARTE

O advento da era da reprodutibilidade técnica das obras de arte no século XX contribuiu para acirrar as hierarquias e preconceitos da estética tradicional contra a matéria, na medida em que não é possível identificar em uma fotografia se uma estatueta é de pedra, gesso, cimento ou isopor. No século XXI a dança e o cinema interagem com o vídeo, o computador e a internet, abrindo uma nova e perigosa tendência para as artes do movimento: a desmaterialização do corpo⁴. Por outro lado as artes contemporâneas ainda resistem de muitas formas à instauração definitiva da dominação da essência sobre a aparência. Após 1945 os artistas plásticos passaram não apenas a experimentar com novos materiais, deixando de lado aqueles que tradicionalmente mais pareciam eternos (os menos materiais dos materiais), tais como o bronze, o mármore ou o granito, e passaram a valorizar substâncias informes, instáveis ou cotidianas, tais como papel, plástico ou areia.

Paradoxalmente é exatamente no momento em que o cânone tradicional de materiais próprios para a arte é questionado e ampliado, que mais vai se ganhando clareza sobre a importância da materialidade do corpo no gesto da criação. O corpo, nas suas texturas e fibraturas, costumava ser reproduzido através de materiais diversos, tais como bronze, gesso ou tintas. Nos últimos sessenta anos o corpo passa a ser exposto e explorado de formas mais amplas. O artista plástico britânico Marc Quinn (1964-), por exemplo, reproduziu sua cabeça, na forma de um autorretrato intitulado *Self* usando seu próprio sangue, conservado com estabilizadores químicos e mantida sob refrigeração constante, à temperatura de 15 °C negativos.

Foram realizadas quatro versões de *Self* por Quinn desde 1991, cada uma delas usando cerca de 5 litros de sangue. Elas servem como um arquivo de memória para os estágios de amadurecimento, ou de envelhecimento, do artista.

O sangue, humano ou animal, associado a diversos simbolismos culturais, religiosos e políticos e considerado por muitos como a essência fluida da própria vida corporal, só passou a ser aproveitado como matéria para a arte a partir

4. Existe uma famosa instalação de arte digital chamada *Ghostcatching (7', 1999)*, criada e executada pelo coreógrafo Bill T. Jones, que funde dança e grafismo computadorizados (Cf. alguns trechos em <http://www.youtube.com/watch?v=x-7Mo3cg9jw>). O trabalho só é possível por avanços na captura de movimento e os arquivos de dados resultantes refletem a posição e a rotação do corpo em movimento, sem preservar a massa ou a musculatura do intérprete. Assim, como se o movimento fosse liberado do corpo do intérprete e como se este fosse apenas um instrumento, disponível e descartável.



da segunda metade do século XX. O artista francês Yves Klein (1928-1962), por exemplo, usou algumas vezes sangue bovino como tinta para alguma das suas famosas *Antropometrias*, onde os corpos nus das modelos não apenas eram tingidos de sangue, mas usados como pincéis, ou melhor, carimbos, vivos, deixando marcas ou figuras em telas, produzindo assim registros ou documentos de suas ações. Na década de 1960 e na década de 1970 vários artistas europeus utilizaram o sangue humano e animal em ações extremas que apontavam para a vulnerabilidade do corpo. Os mais famosos formavam um círculo de artistas vienenses que incluía Hermann Nitsch, Gunter Brus, Otto Muehl e Rudolph Schvartzkogler.

No caso de Quinn, muito mais do que em Klein (considerado um importante precursor das artes da performance) ou Nitsch, o sangue não é exposto como substância volátil, instável, inconstante, efêmera, um versão fluida da vida, mas literalmente congelado por aditivos químicos. Congelado, o sangue passar a funcionar também como um elemento congelador das vivências, na medida em que se constitui como mero suporte para a memória, na luta tradicional do ser humano contra as transformações do tempo e a transitoriedade dos movimentos.

Já na área das artes cênicas contemporâneas, especialmente da dança e da performance, aparecem diversas propostas de reabilitação da materialidade do corpo, notáveis por se realizar através de afirmações cada vez mais radicais da sua finitude. Ao invés de tratar o corpo como meio da memória, as artes da dança e das performances assumem a transitoriedade e a singularidade de cada acontecimento corporal. Ao expor corpos nus; corpos que se deixam tocar pelos expectadores; corpos que entram em vertigem e caem; corpos que se misturam com os mais diferentes materiais, as artes cênicas, especialmente a performance e a dança, tornam-se de certa maneira “artes do esquecimento”, pois promovem uma corporeidade que resiste à documentação, ao registro, à conservação.

Paradoxalmente, é na aceitação da transitoriedade, do desaparecimento, da finitude, que a riqueza da vitalidade corporal se torna mais manifesta. As

tentativas de eternização dos instantes e dos acontecimentos corporais terminam por enfraquecer ou domesticar o corpo e suas potencialidades⁵. O objetivo das experimentações contemporâneas é o de escapar dos preconceitos da estética tradicional e expor, sem idealizar ou sem caricaturar, a ambiguidade constitutiva entre visível e invisível, material e imaterial, sentidos e sentido.

5. CONCLUSÃO

Em uma bela passagem do livro *Visível e Invisível*, o filósofo francês Merleau-Ponty afirma: “O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui ele próprio uma ‘membruação’ de invisível e o invisível, é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele, é o irrepresentável que me é apresentado como tal no mundo”⁶. Inspirado em Merleau-Ponty e Deleuze, ambos, cada um a seu modo, pensadores para além das dualidades hierárquicas tradicionais, sugiro que qualquer parceria entre as artes cênicas e a filosofia, especialmente no que diz respeito ao corpo e a sua materialidade, não deveria, portanto, separar pensar e sentir, invisível e visível, forma e matéria, ao contrário, deveria se a arriscar a habitar as suas fronteiras e as suas dobras.

5. Uma questão importante, a ser desenvolvida em outra oportunidade, diz respeito ao trabalho de outros performers, tais como Chris Burden, Gina Pane ou Marina Abramovic, célebres pela imensa variedade de automutilações promovidas em cena. As transformações do próprio corpo em tela ou escultura, tratado como um objeto passível de ser cortado, perfurado ou retalhado em todas as direções, carrega uma perigosa ambiguidade: por um lado denunciam as violências sociais a que todos estamos em maior ou menor grau submetidos, mas por outro lado tendem a reduzir o corpo a um material como outro qualquer, na medida em que enfatizam a sua suposta capacidade de suportar, sempre e a cada vez, mais e mais dor, em nome de ideais políticos e estéticos.

6. Maurice Merleau-Ponty: *O Visível e o Invisível* (1964), São Paulo, Ed. Perspectiva: 2005, p. 200.

A DANÇA DA VOZ: TEMPO, MITO E MEMÓRIA NA OBRA DE MEREDITH MONK

Conrado Falbo

Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE)

conradofalbo@gmail.com

RESUMO: a obra de Meredith Monk (Nova Iorque, 1942) funde as linguagens da dança, teatro e música em espetáculos definidos pela própria artista como “ópera épica”, “cinema ao vivo”, “cantata teatral”. A voz ocupa um lugar central em seu trabalho e os modos de sua utilização remetem a uma profunda pesquisa que alia diferentes técnicas, universos culturais e possibilidades expressivas do corpo em cena. Esta comunicação enfoca um aspecto recorrente no trabalho de Monk: a utilização da memória como matéria-prima para a criação de “mitologias pessoais” (GOLDBERG, 1995), encarando o repertório íntimo de lembranças sob um viés mítico e reinventando símbolos culturais. Este processo criativo costuma produzir obras que misturam diferentes tempos e personas arquetípicas, como no caso do espetáculo “Education of the Girlchild” (1973), sobre o universo feminino, e do longa-metragem “Book of Days” (1988), que sobrepõe o imaginário medieval e contemporâneo. A narratividade é um forte componente na obra de Monk, mas trata-se de uma narratividade não linear e quase sempre não verbal, que aponta para um tempo circular profundamente ligado ao ritual, como na peça musical “Dolmen Music” (1980), que a própria Monk considera evocar “um sentimento muito antigo e muito futurístico simultaneamente” (in GREENAWAY, 1983). Estes aspectos do tempo, do mito e da memória são audíveis nas vozes e visíveis nos movimentos que compõem as obras, revelando um corpo composto de memórias, que transforma a temporalidade do presente contaminando-a de passado e futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Voz; Corpo; Performance; Tempo; Meredith Monk.

ABSTRACT: the work of Meredith Monk (New York, 1942) mixes the languages of dance, theater and music in performances described by Monk herself as “opera epic”, “live movie”, “theater cantata” etc. Voice plays a central role in her creations and the ways in which it is used are the result of an extensive research encompassing different techniques, cultures and expressive possibilities of the body in performance. This paper focuses on a recurrent aspect of Monk’s work: the use of memory as raw material for the creation of “personal mythologies” (Goldberg, 1995), facing the personal repertoire of memories from a mythical perspective and reinventing cultural symbols. This creative process produces works that mix different times and archetypical personas as it is the case with “Education of the Girlchild” (1973), about the feminine universe, and the feature-length film “Book of Days” (1988), which superposes the medieval and contemporary universes. Narrative is a strong component of Monk’s work but it is a non-linear and mostly

non-verbal narrative which points to a circular time generally related to ritual, as in the music piece “Dolmen Music” (1980) which Monk herself considers to evoke “a very ancient and very futuristic feeling simultaneously” (in Greenaway, 1983). These aspects of time, myth and memory are audible in the voices and visible in the movements that compose de works, revealing a body made of memories which transforms the present by contaminating it with the past and the future.

KEYWORDS: Voice; Body; Performance; Time; Meredith Monk.

1. “ONDE A VOZ COMEÇA A DANÇAR...”

Um dos primeiros comentários que críticos e estudiosos costumam fazer sobre Meredith Monk diz respeito à dificuldade de classificar sua obra conforme os critérios tradicionais que balizam as divisões entre modalidades artísticas. Seu trabalho criativo pode ter como resultado uma peça musical, uma coreografia, uma performance teatral, um filme, ou simplesmente algo que não se enquadre em nenhuma destas categorias isoladamente, mas contenha elementos de todas elas. A própria artista já elencou entre suas metas

Criar uma arte que destrói as fronteiras entre disciplinas [...] uma arte que busca restabelecer a unidade existente na música, no teatro e na dança – a inteireza que é encontrada em culturas nas quais a prática artística é considerada uma disciplina espiritual com poderes curativos e transformadores (MONK, 1996, p. 17).¹

Em uma entrevista, ela definiu seu método criativo com uma frase que costuma ser muito citada por comentaristas de sua obra: “Trabalho por entre as frestas, onde a voz começa a dançar, onde o corpo começa a cantar, onde o teatro se torna cinema”. (apud JOWITT, 1997, p. 2) A voz humana desempenha um papel central no trabalho de Monk, articulando as potencialidades expressivas do corpo e os elementos das várias linguagens artísticas com as quais trabalha. Monk costuma repetir em entrevistas que, ainda no início de sua carreira artística, teve o que ela chama de “revelação”:

Um dia, em 1965, enquanto estava ao piano vocalizando, entendi em um flash que no interior da voz estavam possibilidades ilimitadas de cor, textura, qualidade, gênero, movimento, e maneiras de produzir sons que eram universais. Daí em diante, passei a trabalhar meu próprio instrumento –

1. Todas as traduções de obras originalmente em outros idiomas são de minha responsabilidade e foram realizadas com a finalidade exclusiva de citação no presente artigo.

tentando descobrir as vozes interiores. Explorei várias ressonâncias, maneiras de usar a respiração, lábios, bochechas e diafragma. Também trabalhei com os extremos do meu registro e mudanças rápidas de uma qualidade vocal para outra, para que minha voz pudesse ser um condutor flexível para a energia e os impulsos que começaram a emergir. (MONK, 2003)

O trabalho vocal desenvolvido por Meredith Monk engloba um grande número de técnicas e é fruto de extensa pesquisa que inclui formas de canto ancestrais, utilizadas tradicionalmente por diversas culturas ao redor do mundo. A exploração das possibilidades expressivas da voz levou Monk a desenvolver uma abordagem que considera o som vocal muito além do papel cotidiano de veículo para a linguagem. Ao extrapolar as fronteiras da fala, a artista abre caminhos para a expressão de “emoções para as quais não temos palavras”, para que a voz seja usada como “ferramenta para descobrir, ativar, relembrar, revelar, demonstrar uma consciência pré-lógica/primordial” e, para explicitar toda a corporalidade presente na voz, busca “a voz que dança, a voz tão flexível quanto a coluna” (MONK, 1976, p. 13).

Neste artigo, analisamos as articulações que a artista propõe entre tempo, mito e memória por meio da voz e do corpo. Foram escolhidas três obras: *Education of the Girlchild*, uma ópera de 1973; *Book of Days*, um longa-metragem de 1988 (com trilha sonora gravada em 1990); e *Dolmen Music*, uma peça musical de 1979 (gravada em 1980).² Além da temática voltada para questões relativas à temporalidade, memória e mito, a escolha destas obras busca contemplar a pluralidade de linguagens utilizadas por Meredith Monk ao longo de sua carreira.

2. EDUCATION OF THE GIRLCHILD: “A VOZ DA MEMÓRIA”

*Education of the Girlchild, an opera*³ foi concebido originalmente em 1972 como um solo de Meredith Monk e, no ano seguinte, repensado como espetáculo para um elenco exclusivamente feminino, preservando o solo como segundo ato. O espetáculo trata das jornadas pessoais que atravessam as mulheres ao longo de suas vidas, combinando arquétipos míticos e marcas individuais.

O elenco da primeira parte era formado por amigas que tinham anos de convivência e colaboração artística com Monk. A ideia principal era fazer com que as artistas trouxessem para o palco características próprias de cada uma que pudessem traduzir arquétipos como a guerreira, a sábia ou a mãe. O trabalho foi desenvolvido a partir de memórias familiares e traços pessoais, construindo o que a própria Monk chama de “mitologia pessoal”:

2. Cronologia da obra de Meredith Monk disponível em: <http://meredithmonk.org/about/chronology.html>

3. “Educação da menina-criança” é uma tradução possível. A denominação de “ópera” é dada pela própria Monk, já no título do trabalho.

Monk se considera uma fazedora de mitos, mas não no sentido de recriar mitos já existentes: ‘Em um sentido estávamos criando uma espécie de mitologia pessoal. Isto envolve uma tentativa de chegar à essência daqueles elementos que ocorrem em contos de fadas, mitos, estórias e sonhos’. A iconografia mítica em *Girlchild*, diferentemente do ritual, não reflete significados tradicionais coletivamente estabelecidos. Os mitos de Monk não reforçam os modelos predominantes de sua cultura. O ritual de puberdade de uma mulher é convencionalmente um rito de passagem que transforma jovens meninas no modelo social de feminilidade. *Girlchild* por meio da justaposição de símbolos culturais em novas maneiras, reformula as identidades tradicionais das mulheres. (GOLDBERG, 1995, p. 51)

Na primeira parte do espetáculo, as artistas representam uma comunidade de mulheres que reflete esta multiplicidade de arquétipos/personalidades, com destaque para a menina-criança (interpretada pela própria Monk) inicialmente afastada, mas depois acolhida pelo grupo. O espetáculo começa com as mulheres reunidas em torno de uma mesa redonda, “como cavaleiros dividindo estórias antes de partir na jornada pelo Graal. Ao mesmo tempo, enquanto as percebemos nesta luz mítica, também vemos velhas amigas sentadas ao redor da mesa da cozinha como estas amigas realmente fazem” (STEINMAN, 1995, p. 43).

No fim deste primeiro ato, as demais mulheres vestem Monk como uma velha e a deixam sentada, posição em que ela permanece durante o intervalo. A segunda parte é um solo em que Monk busca retratar, por meio dos movimentos e da voz, todas as fases da vida de uma mulher, mas de maneira cronologicamente invertida: partindo da anciã e chegando à criança, ou melhor, retornando à pessoa da criança com a qual Monk começou o espetáculo.

O solo que constitui a segunda parte do espetáculo é emblemático do estilo desenvolvido por Monk ao longo da carreira. A parte musical foi gravada com o título de *Biography* (MONK, 1980) e é cantada ao vivo por Monk: trata-se de uma longa vocalização (pouco menos de dez minutos) sem palavras e explorando qualidades de voz pouco usuais para os padrões do canto ocidental como gritos, voz tremida, sons guturais e murmúrios que lembram um pranto. Uma frase musical simples é repetida ao piano como único acompanhamento às elaborações vocais.

A música pode soar abstrata demais se apenas ouvida na versão gravada em disco, mas ao assistir o solo de Monk, seus vocalizes ganham outros sentidos ao serem combinados com os gestos, figurino e cenário.⁴

Monk começa sentada em uma cadeira localizada em cima de um praticável elevado no palco, ela está vestida com um avental branco e caracterizada como

4. Os comentários sobre esta performance reportam-se ao vídeo postado no canal oficial de Meredith Monk no site Youtube. Disponível em: <http://youtu.be/pVOvIhYTotk>

anciã, com peruca branca e óculos. Sua postura curvada, seus gestos pequenos e lentos. Um tecido branco se desenrola do praticável e estende-se ao longo do palco simbolizando o caminho a ser percorrido.

Em determinado momento, Monk põe-se de perfil, retira a peruca branca (deixando aparentes seus cabelos negros presos em um coque) e salta do praticável sobre o tecido branco. Agora ela é uma mulher adulta, a qualidade de seus gestos e de sua voz muda acentuando o efeito visual da transformação.

Aproximadamente no meio do caminho representado pelo tecido, ela solta os longos cabelos, tira os óculos e o avental branco que usava. Faz um gesto de reverência direcionado às roupas e, quando levanta, já tem a qualidade ágil da gestualidade e da voz de uma jovem, o acompanhamento do piano também se torna mais dinâmico, enfatizando a transformação.

Na outra ponta do tecido estendido também há uma cadeira onde a artista se senta e repete alguns dos gestos da anciã com a rapidez da jovem. Ao fim do trajeto, ela se levanta para dançar e cantar (desta vez sem o acompanhamento do piano) como uma criança (Figura 1).



Figura 1. Monk, solo de *Education of the Girlchild* | Foto de V. Sladon.

Na primeira parte do espetáculo predomina uma visão arquetípica da memória, com as mitologias pessoais das artistas encenadas através de suas vozes e movimentos. A ideia principal parece ser apresentar os diferentes aspectos que podem constituir uma personalidade feminina, relacionando individualidades e arquétipos milenares que se repetem em diversas culturas.

Na segunda parte, predomina uma visão da memória mais imediata que simbólica: é a memória do corpo que ganha voz e gestos para performatizar a passagem do tempo e seus efeitos em uma mulher. A inversão da ordem cronológica contribui para deixar mais claro o contraste entre as fases da vida (da anciã à criança) e coloca em questão o tempo de uma forma cíclica em um eterno retorno: Monk começa o espetáculo como criança e percorre todo o círculo da vida até retornar ao ponto de partida.

Este espetáculo foi comentado por Monk como uma “cronologia de descobertas” sobre as possibilidades da voz: “A voz de um ser humano de 80 anos, a voz de um ser humano de 800 anos, a voz de um ser humano de 8 anos; raízes Celtas, Incas, Maias, Hebraicas, Atlantes, Árabes, Eslavas, Tbetanas; a voz do oráculo, a voz da memória” (1976, p. 14). O oráculo ou a sibila é uma metáfora frequentemente utilizada por Monk para descrever o artista, enfatizando o papel de agente mediador ou mensageiro entre emoção e expressão: papel também enfatizado nas possibilidades da voz e do corpo. A *Girlchild* de Meredith Monk nos mostra que a memória (individual e coletiva) está presente no som e nos gestos que cada humano é capaz de produzir.

3. BOOK OF DAYS: TEMPORALIDADES SIMULTÂNEAS

Book of Days (Livro dos Dias, em português) é um longa-metragem de 1988, escrito e dirigido por Monk, que também compôs a música da trilha sonora e atuou. O filme começa com um grupo de operários se preparando para dinamitar um muro; a explosão abre um buraco para um vilarejo medieval no século XIV. Aos poucos somos apresentados a alguns habitantes do vilarejo, como a louca, o padre, um cavaleiro, uma camponesa e uma família de judeus. A cisão entre cristãos e judeus é enfatizada por um cartaz colado no mercado público onde se podem ler as “regras de convivência” que impõem várias proibições aos judeus.⁵ A vida cotidiana do vilarejo é bruscamente abalada pela epidemia de peste negra, causando a revolta dos cristãos (que culpam os judeus pela praga) e a dizimação de toda a população do local.

Entre os personagens apresentados no filme, há destaque para uma menina judia chamada Eva. Em uma conversa com seu avô, a menina revela um sonho recorrente e estranho em que vê no céu um “pássaro de ferro que deixa um rastro de fumaça”. Ela também desenha um carro, expressando seu espanto ao constatar que, em seu sonho, pessoas saem de dentro daquela máquina, e faz gestos que explicam outro aparelho estranho: uma câmera de fotografar. O avô explica que todas estas coisas são muito antigas e interrompe a neta quando ela faz menção de contar mais visões. Em outra cena, a menina encontra-se com a louca (interpretada por Monk) e ambas revelam suas visões do futuro sem trocar palavras (Figura 2). Conforme Monk, o filme trata sobretudo da

5. Os comentários sobre o filme reportam-se ao DVD Ellis Island/*Book of Days* (MONK, 2007).

Transparência e relatividade do tempo – o sentido de que você pode ver um período através de outro e a sensação de que tudo poderia estar acontecendo simultaneamente. De que a História é um pensamento, a eternidade é agora. Pessoas capazes de perceber isso (visionários, artistas, curandeiros, práticos espirituais) são geralmente uma minoria na sociedade. O tempo corre para frente e para trás constantemente em *Book of Days*. Eu queria que o público tivesse a sensação de uma viagem no tempo. O filme quebra expectativas quanto à estrutura narrativa, timing, texto, personagens e ambiência. (MONK; KNIGHT, 1988, pp. 156-7)

Monk ilustra esta temporalidade múltipla de duas maneiras básicas ao longo do filme. Primeiramente, utiliza alternadamente cenas da vida contemporânea, em sequências coloridas; e cenas da idade média que ela recria com roupas, adereços, gestos e música, em preto e branco. Assim, a cena de um café da manhã da família judia do século XIV é interrompida por uma sequência colorida de um jovem asiático tomando café em uma lanchonete da Nova Iorque contemporânea. Da mesma forma, a cena do mercado medieval é entrecortada por uma sequência retratando uma rua comercial nova-iorquina, final dos anos 1980.

Além da alternância de imagens, Monk se utiliza de uma estratégia mais sutil: a inserção de elementos contemporâneos nas sequências medievais. Personagens como a camponesa, o contador de histórias, a louca, o padre, o médico, o cavaleiro e o avô da família judia são apresentados por meio de uma entrevista conduzida da mesma forma que costumam fazer os jornalistas televisivos contemporâneos. O entrevistador (do qual apenas ouvimos a voz) começa com questões gerais, adentra por aspectos do gosto e personalidade de cada um e, invariavelmente, formula perguntas que apenas fariam sentido se endereçadas a uma pessoa que vive no tempo atual, como por exemplo: “o que é um planeta?” ou “você é atlético?”, ou ainda “como você trata stress?”. A reação dos personagens varia da desconfiança ao riso, passando pelo silêncio ou por um “não entendi” em resposta.

Em entrevista (KILLACKY, 2006) Monk diz que o objetivo desta mistura de tempos foi provocar um “senso de deslocamento” no público em busca de fazer com que as pessoas lançassem um novo olhar sobre as coisas mais cotidianas para as quais não costumamos prestar atenção.

Outro momento importante do filme é a chegada da peste negra no vilarejo, representada por um mapa no qual uma mancha vermelha vai se espalhando. Conforme Monk, a peste negra dialoga com a epidemia de AIDS intensamente sentida nos Estados Unidos, no início dos anos 1980 (ver BLANCH, 2007). Neste momento, a música (até então uma coleção de melodias vocais ao estilo do canto gregoriano e de baladas populares medievais) muda bruscamente, com a voz dando lugar a sussurros e uma série de ruídos produzidos pela boca.⁶ Um bailari-

6. Faixa “Plague” da trilha sonora de *Book of Days* (MONK, 1990).



Figura 2. O vilarejo; Eva e seu avô; mercadores; Eva e a louca; contador de estórias; viajantes a caminho do vilarejo | *Stills* do filme.

no vestido com uma saia e um paletó (sem camisa) executa uma coreografia de gestos rápidos e nervosos que Monk chama de “Dance of Death” (Dança da Morte) nos créditos do filme. As cenas da coreografia são entremeadas por imagens de corpos espalhados pelo vilarejo e pessoas morrendo.

Em *Book of Days*, percebemos uma tentativa de expor as múltiplas dimensões do tempo histórico, seja traçando paralelos entre eventos ocorridos em períodos diferentes, misturando elementos evocativos deste diferentes períodos ou simplesmente sobrepondo imagem e som (música, canto ou fala) em seqüências mais abstratas que evocam a linguagem sem palavras que Monk desenvolve em sua música vocal e no estilo coreográfico presente em seus trabalhos teatrais.

Ao tempo histórico, cronológico, sobrepõe-se o tempo interno, que pode misturar passado, presente e futuro, como nos mostram as experiências da menina e da louca. O tempo experimentado por elas não obedece às regras do calendário e, aos seus olhos, os diversos períodos históricos dialogam provocando reações ambivalentes de naturalidade e espanto.

4. *DOLMEN MUSIC*: “FUTURISTA E ANCESTRAL AO MESMO TEMPO”

Dolmen Music é uma peça musical para cello, três vozes masculinas e três vozes femininas. Trata-se de uma suíte com seis movimentos intitulados da seguinte maneira: a) Overture and Men’s Conclave (abertura e conclave masculino); b) Wa-Ohs; c) Rain (chuva); d) Pine tree lullaby (acalanto do pinheiro); e) Calls (chamados); f) Conclusion (conclusão).⁷ Além da falta de palavras, traço típico das obras vocais de Monk, a economia imagética, gestual e de elementos cênicos torna *Dolmen Music* extremamente difícil de ser comentada sem que seja preciso apelar para o recurso vago da adjetivação.

A apresentação da obra conta com os seis cantores (três mulheres de um lado e três homens do outro) sentados em cadeiras que formam um semicírculo voltado para o público, e vestindo figurinos genéricos e sem ornamentos – camisas brancas e calças pretas (Figura 3). Um dos cantores traz um cello em que toca frases musicais simples no início da peça e como base para alguns dos movimentos. Todas as cantoras e cantores trazem as mãos repousadas nas pernas e movimentam-se com gestos mínimos do tronco e cabeça, incluindo olhares trocados entre si. Esta cena mínima é responsável por tornar a audição da peça abstrata o suficiente para comportar inúmeras interpretações possíveis por parte dos espectadores. Monk conta que escreveu esta peça pensando nos dolmens⁸ da região francesa da Bretanha e no fato de ter tido

A estranha sensação de que poderiam ter sido feitos por pessoas ou criaturas da Terra, mas também poderiam ter sido feitas por pessoas ou criaturas de outro planeta. Então com *Dolmen Music* eu estava tentando conseguir a sensação de uma realidade muito antiga, mas também você poderia dizer uma sensação futurista ou interplanetária. Como uma sensação muito ancestral e muito futurista simultaneamente (In GREENAWAY, 1984).

Com esta forma abstrata e estruturalmente simples, evocando um conceito genérico e oferecendo poucas orientações aos ouvintes/espectadores, Monk cen-

7. Os comentários sobre esta obra reportam-se à gravação sonora presente no disco *Dolmen Music* (MONK, 1980) e ao vídeo *Four American Composers – Meredith Monk* (GREENAWAY, 1984).

8. Conforme o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2007), dolmens (do bretão: mesa de pedra) são monumentos neolíticos formados por uma ou duas grandes pedras. Geralmente considerados túmulos e tipicamente encontrados na Europa.

tra o foco de atenção na voz e em todas as possibilidades de comunicação que ela oferece ao prescindir da mediação da linguagem verbal e da complementação dos significados que oferecem os movimentos corporais ou elementos cênicos: “com a ausência de coreografia, os gestos comunicativos dos músicos telegrafam as configurações cambiantes da voz”. (DOHONEY, 2011, p. 83)

Também do ponto de vista da classificação estilística, *Dolmen Music* parece ser capaz de unir extremos: por suas inovações relativas à técnica vocal e pela recusa contundente em fazer uso da palavra e de estruturas narrativas lineares, a peça pode ser considerada de vanguarda, perfeitamente alinhada aos projetos de parte significativa dos artistas atuantes nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1980; por outro lado, a singeleza dos temas melódicos e a maneira de combinar as vozes, enfatizando a ritualidade da performance e a circularidade do tempo, deixa claro que Monk tem como referência tradições ancestrais que nos chegam através de canções populares e cantos sagrados. O crítico Gregory Sandow escreveu que Monk costuma sentar ao piano e gemer “pedaços de melodia que poderiam ser canções populares de uma cultura que ela mesma inventou” (SANDOW, 1986, p. 130).



Figura 3. Performance de *Dolmen Music* | Foto de J. Elbers.

A simplicidade e repetitividade dos temas musicais com que Monk constrói suas obras faz com que ela seja frequentemente associada ao minimalismo, mas ela própria em várias ocasiões expressou que não concordava com esta aproxi-

mação por considerar seu projeto artístico diverso dos minimalistas em escopo e forma, opinião compartilhada por alguns críticos:

A artista de muitos talentos Meredith Monk é [...] uma das mais significativas compositoras popularmente associadas ao estilo Minimalista, apesar de ela não apenas desaprovar o rótulo, mas considerá-lo inadequado. Monk foi provavelmente melhor conhecida como dançarina e coreógrafa nos anos 1960 e início dos anos 1970, época em que ela de fato resistiu ao que percebia como a polêmica algo doutrinária de colegas da dança associados ao estilo redutor. O rótulo Minimalista é associado à sua música por causa de sua instrumentação reduzida e sua típica opção por sons contínuos e monótonos e módulos repetitivos [...] A diferença crucial [de Monk em contraste com os compositores minimalistas] é que estes elementos servem a Monk primeiramente como acompanhamento para seus vocais expandidos virtuosistas, semi-improvisados e tudo menos minimalistas. (STRICKLAND, 1993, p. 252)

Dolmen Music também revela outro aspecto da obra de Monk. No encarte do disco, ela escreve que “minhas principais preocupações na música de grupo têm sido trabalhar a qualidade única de cada voz e brincar com as possibilidades do conjunto em relação a uníssono, contraponto, textura, entrelaçamento”. (MONK, 1980) Entre os comentários sobre a obra de Monk, há constantes referências ao seu estilo de composição ter como foco principal os artistas que irão interpretar a obra: as características e habilidades próprias de cada intérprete são tão importantes quanto o conceito inicial no processo de dar forma à música.⁹

Dolmen Music coloca em cena vozes e corpos habitados pelo tempo, enfatizando a ritualidade que existe na música enquanto uma das modalidades das chamadas artes do espetáculo ou artes de performance.

REFERÊNCIAS

BLANCH, Robert J. From the Black Death to AIDS: cinematic visions and community in Book of Days. *Extrapolation*, vol. 48, n. 2. Brownsville: The University of Texas, 2007. pp. 398-407.

DOHONEY, Ryan. An antidote to metaphysics: Adriana Cavarero's vocal philosophy. *Women and Music: a journal of gender and culture*. vol. 15. Nebraska: University of Nebraska Press, 2011, pp. 70-85.

GOLDBERG, Marianne. Personal mythologies: Meredith Monk's Education of the Girlchild (1995). In JOWITT, Deborah (ed.) *Meredith Monk*. Nova Iorque: The

9. Ver DOHONEY, 2011 e vários depoimentos de artistas colaboradores no documentário *Meredith Monk – Inner Voice* (VAN LOO, 2009).

- Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 49-53.
- GREENAWAY, Peter. *Four American Composers* (DVD). Paris: Les Films du Paradoxe, 1984.
- JOWITT, Deborah (ed.) *Meredith Monk*. Nova lorque: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- KILLACKY, John. Interview with Meredith Monk (2006). In MONK, Meredith. *Ellis Island/Book of Days* (DVD). Nova lorque: The House Foundation for the Arts, 2007.
- MONK, Meredith. Notes on the voice. *The painted bride quarterly*. vol. 3, n. 2. Filadélfia: Painted bride quarterly, 1976. pp. 5-14.
- _____. *Dolmen Music* (CD). Munique: ECM Records, 1980.
- _____. Mission statement 1983, rev. 1996. In JOWITT, Deborah (ed.) *Meredith Monk*. Nova lorque: The Johns Hopkins University Press, 1997. p. 17.
- _____. *Book of Days* (CD). Munique: ECM Records, 1990.
- _____. *Vocal gestures*. Nova lorque: Edition Jacob Samuel, 2003.
- _____. *Ellis Island/Book of Days* (DVD). Nova lorque: The House Foundation for the Arts, 2007.
- MONK, Meredith; KNIGHT, Joan. About Book of Days (1988). In JOWITT, Deborah (ed.) *Meredith Monk*. Nova lorque: The Johns Hopkins University Press, 1997, pp.156-163.
- SANDOW, Gregory. Review of Acts from Under and Above (1986). In JOWITT, Deborah (ed.) *Meredith Monk*. Nova lorque: The Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 129-132.
- STEINMAN, Louise. *The knowing body: the artist as storyteller in contemporary performance*. California: North Atlantic Books, 1995.
- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Indiana: Indiana University Press, 1993.
- VAN LOO, Babeth. *Meredith Monk – Inner voice* (DVD). Nova lorque: Buddhist Broadcasting Foundation, 2009.

O CORPOMEMÓRIA NAS EXPRESSÕES POPULARES BRASILEIRAS: O SIMBÓLICO E A CINESTESIA ENQUANTO ELEMENTOS ESTÉTICOS

Daniela Maria Amoroso

Escola de Dança/Universidade Federal da Bahia (PPGAC/PPG Dança)

daniamoroso@hotmail.com

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo entender o corpo nas expressões populares brasileiras, especialmente em sua relação com a memória de padrões de movimento que vão sendo passados de geração em geração, dentro do contexto de cada expressão popular. Entende-se aqui que o simbólico, em seu caráter revelador da cultura local, apresenta-se como dinamizador do processo memória/aprendizado nas danças populares. O conceito de Cinestesia (KINESIS) já discutido em teorias de Dança, e trazido nesse trabalho no sentido de considerar o olhar do pesquisador de Dança e de argumentar por uma metodologia própria da Dança em análises das danças populares.

PALAVRAS-CHAVE: Danças populares; Cinestesia; Corpo; Elementos estéticos.

1. O OLHAR DO DANÇARINO E A COREOGRAFIA

As danças populares tem coreografia? Essa poderia ser uma das primeiras perguntas que o pesquisador de dança ao se debruçar sobre uma expressão popular brasileira poderia se fazer. Não há dúvidas de que se veem danças, padrões de movimentos e organizações coreográficas. Isto quer dizer que a noção de coreografia é predominante em análises de Dança. A dança estudada em âmbitos acadêmicos e universitários tem na coreografia um de seus estudos mais desenvolvidos. Foster (2011) define coreografia da seguinte maneira:

Coreografia pode estipular tanto os tipos de ações performadas quanto as seqüências e progressões dessas ações. Não exclusivamente de autoria individual, a coreografia varia consideravelmente em termos do quão específico e detalhado ‘e o plano de atividade. Às vezes designando aspectos do movimento, ou de outro modo, rascunhando os amplos contornos da ação dentro da qual a variação pode ocorrer, a coreografia constitui um plano de acordo com o qual o movimento se revela. Edifícios coreografam o espaço e o movimento das pessoas dentro deles, câmeras coreografam a ação cinematográfica, os pássaros executam coreografias complicadas, e até a guerra e coreografada. “Os complexos multiproteicos coreografam o DNA, vendas representativas em ‘call centers’ implicam em coreografias improvisadas, serviços web coreografam interfaces, e mesmo a existência é coreografada”. (FOSTER, 2011, p. 4) (*sic*)

No entanto, quando nos dedicamos ao estudo das danças populares brasileiras que, em grande parte, possuem influências estéticas indígenas, africanas e europeias, essas organizações revelam, no seu modo de dançar, respostas aos ideais de bom e de belo que raramente correspondem aos ideais já estudados na história da dança e da coreografia ocidental.

Segundo Welsh-Asanti (1994, p. 250), ao tratar da estética africana, muitos pesquisadores não entendem que as pessoas africanas respondem as ideias de bom e de belo de um modo sofisticado que se diferencia dos seus. A cultura Africana na Diáspora teve continuidade nas Américas e pode ser sentida, no que se refere à percepção do belo, em diversas expressões, como por exemplo, no Samba brasileiro.

Ora, na história do Brasil, nossos batuques e umbigadas foram tachados de danças impróprias por viajantes estrangeiros durante séculos. Esse cuidado com o ponto de vista da observação não etnocêntrica nos parece central e reforça a necessidade de não nos colocarmos como ponto único de referência no entendimento das danças populares. Lepecki (2003) chama esse modo cego de compreender algo como um olhar colonizado, ou seja, que incorpora a condição de nos compreender a partir da imagem do colonizador. Nesse sentido, argumentamos aqui pelo entendimento estético das expressões populares através da descoberta dos valores de belo daqueles que fazem as expressões, daqueles que dançam a roda de coco, o samba de roda, o maracatu, o boi, o reisado, o cavalo marinho, o samba de veio.

Nesse sentido, o processo de aprendizagem dos saberes e fazeres dessa expressão também deve ser entendido para além dos parâmetros que conhecemos no contexto da educação formal e, dessa forma, ampliar o olhar para os parâmetros adquiridos dentro da própria expressão popular. Esses parâmetros, nesse momento, são entendidos enquanto parâmetros estéticos.

Ora, o processo de aprendizagem do jongo, da capoeira, do samba de roda, da bata do feijão, do maracatu, do cavalo marinho, da marujada, possui suas particularidades e sua própria didática que não podem ser subtraídas em prol de parâmetros e métodos usuais que nos chegam como procedimentos. Trata-se aqui de locais de aprendizagem que não se encaixam nos padrões formais do sistema educativo escolar. Entende-se, dessa forma, que são os elementos estéticos destacados dessas expressões culturais e trazidos para a sala de aula em forma de brincadeiras, jogos, dinâmicas coreográficas, padrões de movimentação, ou ainda, em forma de disparadores criativos (AMOROSO, 2011, p. 10) que enriquecem tais investigações em dança.

2. SIMBÓLICO-CINESTÉSICO

Como poderíamos então entender, a partir da Dança, as expressões populares? O olhar ampliado de compreensão do belo para se chegar às sensibilidades locais faz-se primordial, como nos avisa diversos autores como Welsh-Asanti (1994), Martins (2008), Biao (2000) que tratam da estética africana em suas diásporas,

especialmente a brasileira. Dessa maneira, a pesquisa in lócus nos coloca diante de uma metodologia coerente com a construção do olhar não etnocêntrico (AMOROSO, 2009). Caminhando ainda um pouco mais, os elementos simbólicos, quer dizer, os elementos que compõem um imaginário cultural do local, podem ser acessados ao nos deslocarmos do nosso lugar de pesquisador distanciado para o pesquisador-participante (MACEDO, 2006). Partindo desse entendimento, procuramos através do específico da Dança, ampliar possibilidades de entendimentos das expressões populares.

Vale lembrar, que as etnociências são pioneiras em estudos dessa natureza, e, na área das Artes, a etnomusicologia e a etnocenologia compõem esse cenário de abordagens teórico-práticas das expressões populares. Não se trata aqui de criar uma nova 'etnodançologia', isso seria despropositado certamente, mas de ampliar o campo da etnografia da dança através da ressignificação de conceitos importantes das análises críticas de danças, voltadas para as danças populares.

Isso quer dizer que procuramos um olhar que misture as referências do observador com os novos elementos estéticos presentes e entendidos nas expressões populares, no sentido proposto por Boaventura dos Santos, de uma ecologia dos saberes, ou seja, sem hierarquias de saberes. Ainda aqui, julgamos importante destacar a convergência de autores como Kariamu Asanti, Boaventura dos Santos, André Lepecki e da etnocenologia para a construção de um olhar que de fato entende o outro, que não o esconde nas linhas abissais, ou nas invisibilidades, mas o entende através das tensões reveladas e reveladoras do contexto de cada expressão.

O objetivo aqui é entender que a lógica separadora das noções de corpo e mente, enquanto condição humana, não encontra subsídios de afirmação na maioria das expressões populares brasileiras. De certa maneira, essa compreensão se baseia nos princípios estéticos dessas expressões mais apoiados no holismo, na interação corpo/dança/canto/música, no não sincronismo dos movimentos e na ausência de um modelo de corpo perfeito para cada dança.

E, nesse sentido, o corpo/cultura no Brasil, em suas expressões populares dançadas, revela uma estética outra que a lógica ocidental cartesiana não permite a compreensão de início. Não se trata, então, de criticar a oposição corpo/mente nessas danças porque essa oposição não existe enquanto fator predominante nas expressões afro-indígena brasileiras.

Nesse artigo proposto, o entrelaçamento dança e cultura (elementos simbólico-estéticos) nos permite ressignificar o conceito de Cinestesia, proveniente de estudos da Dança, ao fortalecer o argumento de que o corpo não se desvincula de seu contexto cultural e que apresenta a troca e a transformação como movimentos constantes de memória e criação. Vejamos a seguir um breve panorama sobre o conceito de Cinestesia.

Memória Cinestésica, Empatia Cinestésica, Metacinesia são termos bastante citados em estudos de Dança. Cinestesia consiste em um conceito de sensação do movimento, de outro modo, do grego *Kinesis* (κίνησις) significa movi-

mento e *Aesthesis* (αἴσθησις) significa sensação. Dessa forma, questões de como aprendemos a nos movimentar, por que repetimos padrões de movimentos de geração em geração, como se dá o processo de aprendizado e a percepção do movimento em dança, são relevantes nesse campo do conhecimento.

John Martin (1933), em seu livro *The Modern Dance*, trouxe a tona esse conceito nos estudos de Dança, tendo como grande contribuição a organização da ideia de que a Dança Moderna apresentava quatro princípios básicos em sua concepção de Dança, sendo eles o Movimento, a Metacinesesia,¹ a Forma e a Dinâmica. Para ele, a importância do movimento pode ser facilmente vista já que o movimento é a experiência física mais elementar da vida humana:

Não é somente encontrado no movimento funcional vital do pulso e por todo o corpo na sua função de manter-se vivo, mas é também encontrado na expressão de todas as experiências emocionais; e é aqui que o seu valor reside para o dançarino. O corpo é o espelho do corpo. Quando nós estamos assustados, o corpo se move de forma ligeira, curta e intensa; quando nós estamos com vergonha, o sangue se move para o rosto e nós ficamos vermelhos; quando nós estamos em alerta, o sangue se distancia do rosto e nós ficamos pálidos; quando estamos tristes, as lágrimas se movem dentro de nossos olhos e o que chamamos de um 'nó' acontece na garganta. Quando temos qualquer uma dessas experiências, os músculos contraem ou relaxam e todos os membros do corpo são afetados. As ilustrações são bem comuns para requerer maior atenção. O movimento físico é o primeiro efeito normal da experiência mental ou emocional.² (MARTIN, 1933, p. 8)

Podemos perceber que Martin inicia uma relação corpo/sensação que é física e emocional ao mesmo tempo. Não pretendemos aqui realizar uma análise da Dança Moderna e seus princípios através da obra de John Martin, mas sim considerar sua importância no que tange ao desenvolvimento pioneiro do conceito

1. Segundo Martin, Kinesis trata-se do nome que filósofos metafísicos deram ao movimento. E, associado à Kinesis existe um acompanhamento psíquico chamado metacinesesia. Esta relação provém da ideia de que o físico e o psíquico são dois aspectos de uma única realidade. (Martin, 1933, p. 13).

2. Tradução livre do texto original: "Not only is it found in the vital functional movement of the pulse and throughout the body in its business of keeping alive, but it is also found in the expression of all emotional experiences; and it is here that its value lies for the dancer. The body is the mirror of the body. When we are startled, the body moves in a quick, short, intense manner; when we are embarrassed, the blood moves to the face and we blush; when we are alarmed, the blood moves away from the face and we pale; when we are sad, tears move into our eyes and what we call a 'lump' comes into the throat. When we have any of these experiences, the muscles contract or relax and all the members of the body are affected. The illustrations are too common to require any further attention. Physical movement is the normal first effect of mental or emotional experience."

de Cinestesia. Ele já estava preocupado com a recepção da Dança pelo público e como se dava essa relação. Toda sua ideia de recepção se baseia na “empatia da memória muscular” e, segundo ele, “através de uma empatia sinestésica, você (público) responde ao impulso do dançarino que se expressou por meio de uma série de movimentos. O movimento, então, é o link entre a intenção dos dançarinos e a sua (público) percepção dela”. (MARTIN, 1933, p. 12)

Dessa maneira, se pudéssemos falar sobre a teoria de John Martin, construída sobre os princípios da Dança Moderna americana e alemã, teríamos uma construção baseada na ideia de movimento/sentimento/expressão na qual a comunicação acontece no âmbito da empatia cinestésica entre dançarino e público. Esse desenvolvimento teórico, inovador em teorias de Dança, é reconhecido em estudos mais contemporâneos sobre o tema, como em Susan Foster (2011). Ela lembra que John Martin foi o grande teórico do século XX, ao relacionar movimento ao sentimento. Ela aponta que, hoje, são os neurofisiologistas que afirmam a conectividade intrínseca entre o dançarino e o público (quem vê), baseada na descoberta dos neurônios espelho – conexões sinápticas no córtex que atingem tanto quem vê uma ação quanto quem a faz –.

Para Foster (2011), essas duas argumentações tocam na questão da ligação fundamentalmente física entre dançarino e público. Elas, entretanto, “diferem nos seus pressupostos quanto à natureza da subjetividade e no modo como a percepção acontece” (FOSTER, 2011, p.2). Considerando que a ligação física dançarino/público acontece, Foster nos parece menos interessada em escolher uma das duas abordagens do que em contrapor a ideia de que existe uma conexão espontânea entre o corpo do dançarino e o corpo de quem o vê.

Esse alarme dado por Foster também nos interessa nesse trabalho, pois, a suposta ‘espontaneidade’ torna invisível, de fato, todo o processo de compreensão em Dança. Nas expressões populares, a ideia de que tudo é “espontâneo” contribui fortemente para uma compreensão equivocada dessas expressões, uma invisibilidade das construções complexas e das tensões que existem dentre das organizações dessas expressões.

Foster (2011) procura demonstrar que o que é experimentado frequentemente é, de fato, cuidadosamente construído: “a performance da dança chama atenção e se engaja com noções existentes de corpo e de subjetividade num dado momento social assim como nas circunstâncias únicas de se assistir uma dança em particular”. Existe, ainda, segundo a autora, uma relação de empatia sinestésica entre quem dança e quem vê a dança:

Qualquer noção de coreografia contém incorporado a ela, uma *kinethesis*, um modo definido de experimentar a fisicalidade e o movimento que, por sua vez, convoca outros corpos na direção de um modo específico de sentir. A empatia coreográfica implica, assim, na construção e no cultivo de uma fisicalidade específica, cuja experiência cinestésica guia nossa percepção do que e nossa conexão com o que o outro está sentindo. (FOSTER, 2011, p. 2)

Nesse sentido, a experiência cinestésica, como em Martin ou, como para os fisiologistas que preferem o termo propriocepção ou, como para Foster que argumenta por uma construção cinestésico-coreográfica, apresenta-se como uma noção significativa em Dança. Dessa forma, nos interessou durante esse trabalho, argumentar que essas experiências cinestésicas e suas análises podem compor uma metodologia importante no entendimento das características culturais das danças populares brasileiras. O olhar do pesquisador em dança afinado para uma análise cinestésica implica, assim, em cuidar de dimensões qualitativas do movimento, ou seja, o tipo de fluxo, tensão e tempo de uma determinada ação assim como “os modos pelos quais o movimento de qualquer pessoa interage e se inter-relaciona com objetos, eventos e outras pessoas” (FOSTER, 2011, p. 10).

Argumentamos, ainda, que a análise cinestésica como metodologia de pesquisa em dança, no campo das danças populares brasileiras, implica na descoberta de uma possível ‘kinethesis’, ou seja, dos princípios e ideais estéticos de dança dessas expressões.

REFERENCIAS

AMOROSO, Daniela. *Levanta Mulher e corre a roda: dança, estética e contextos culturais no samba de roda de São Félix e Cachoeira*. 2009. Tese (Doutorado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

AMOROSO, Daniela. *Dança-educação e Etnocenologia: uma reflexão sobre práticas didáticas de criação a partir das danças populares brasileiras*. Portugal: SIDD, 2011.

BIÃO, Armindo. *Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade*. In *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 2000.

FOSTER, Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge, 2011.

LEPECKI, André. *Corpo Colonizado*. *Revista Gesto*, n 2, Rio de Janeiro, 2003.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Etnopesquisa Crítica: etnopesquisa- formação*. Brasília: Líber Livro Editora, 2006.

MARTIN, John. *The Modern Dance*. N.Y.: A. S. Barnes & Co, 1933.

Martins, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

Pradier, Jean-Marie. *Ethnoscénologie Manifeste*. *Théâtre Public 123*, Paris, p. 46-8, mai/jun.1995.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes* In SANTOS, B. & MENESES, M. P., *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

WELSH-ASANTE, K. *The aesthetic conceptualization of Nzuri*. In *The African Aesthetic: Keeper of Traditions*. EUA, Praeger, 1994. P. 1-20.

PÚBLICO ALVO: A VIDA E O VIVO

Diogo Teixeira

Universidade Federal Fluminense (UFF)

t_diogo21@yahoo.com.br

RESUMO: No contemporâneo, é possível observar uma maneira de experimentar o corpo, que perpassa por práticas de prevenção de doenças físicas, mentais ou de alguma espécie de melhoria. Majoritariamente, este “cuidado com o corpo” se passa em um consumo de produtos ou de serviços. O consumo se apresenta como um elemento intercessor de tecnologias biopolíticas e uma sociedade de controle. Na sociedade disciplinar, a vida era controlada no quesito do homem enquanto espécie- uma reprodução de uma população – e o indivíduo no espaço-tempo. E na sociedade de controle, a tecnologia de poder sobre o vivo se instaura no tocante da modulação dos aspectos inerentes ao vivo: a memória. Sendo que a memória nos apresenta a possibilidade de diferenciação do presente, já que rói o porvir e incha, à medida que avança. As mídias utilizam a memória para realizar um processo de subjetivação de alto contágio, pela noção de público e da criação de novos mundos e não, unicamente, de objetos e consumidores.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Memória; Processos de Subjetivação.

ABSTRACT: At the present time one can observe a certain way of experiencing the body, permeating practices for prevention of physical illnesses, mental or some sort of improvement. Mostly, this “body care” happens through the consumption of products and services. Consumption is presented as an interactive element between bio political technologies and control society. In the disciplinary society, life was controlled in the question of man as a species-a reproduction of a population – and as an individual in spacetime. Otherwise, in the control society, the technology of power over the living is established in terms of modulating aspects inherent the living: the memory. Memory presents us the possibility of differentiate the present from the past, since the future gnaws and swells as it advances. The media uses memory to perform a process of subjection of high contagion. It’s performed through the notion of public and creating new worlds, not only the creation of objects and consumers.

KEYWORDS: Body; Memory; Process of Subjection.

Cada formação histórica se caracteriza pelos modos específicos de sentir, pensar e dizer; delimitando os modos de subjetividade (NEVES, 2009). A partir desta premissa, indaguei-me sobre o que está circulando através dos discursos e do corpo social/individual da/na sociedade brasileira contemporânea. E, de forma parti-

cular, o que foi qualificado, enquanto verdade, como um elemento naturalizado. Neste artigo iremos nos ater a relação dos discursos/práticas midiáticas com o consumo de bens, produtos ou serviços para um específico cuidado do corpo no contemporâneo. O discurso do programa chamado *Bem-Estar*, apresentado no canal da emissora de televisão Globo, se apresentou como um campo fértil de análise. A concepção do programa é descrito da seguinte forma: “o Bem-Estar recebe no estúdio diariamente consultores que vão comentar questões de saúde e qualidade de vida, além de tirar dúvidas dos telespectadores ao vivo”.¹

Neste discurso de manter, procurar e estimular em relação com o conceito de bem-estar permitiu uma coexistência da produção de novos modos de se viver, com novas práticas de si.² Mas, o que é conceitualmente “bem-estar”? Os pesquisadores *Iolanda Galinha & J. L. Pais Ribeiro (2005) delimitaram que o conceito de bem-estar teve sua utilização no campo “subjetivo” ou biológico/médico, e também no campo econômico.*

Assim, o termo bem-estar esteve, inicialmente, associado aos estudos da economia e possuindo outro significado, o de bem-estar material (*Welfare*) (GALINDA e RIBEIRO, 2005). Tradicionalmente, os economistas identificavam o bem-estar com o rendimento (GALINDA e RIBEIRO, 2005). Era necessário proceder-se a uma distinção operacional entre o bem-estar material e o bem-estar. O bem-estar material é a avaliação feita pelo indivíduo ao seu rendimento ou à contribuição dos bens e serviços que o dinheiro pode comprar para o seu bem-estar. Para além dos recursos materiais, outros aspectos determinam o nosso bem-estar ou a nossa qualidade de vida – a nossa saúde, as relações, a satisfação com o trabalho, a liberdade política, entre outros.

O bem-estar material é um meio de se adquirir o bem-estar subjetivo via a aquisição de produtos. Logo, a possibilidade de um indivíduo ter acesso a um determinado objeto permitia uma avaliação de seu estado mental, o seu estado de felicidade e satisfação. Durante a década de 60 do século passado, houve o primeiro estudo sobre o bem-estar subjetivo feito por Warner Wilson (1967). Nesse estudo, houve a investigação de duas hipóteses acerca do bem-estar, em relação aos parâmetros: satisfação e felicidade. O primeiro se baseava numa forma Base-Topo (Bottom Up) – a Satisfação imediata de necessidades produz Felicidade, enquanto a persistência de necessidades por satisfazer causa Infelicidade. E a segunda hipótese, na forma de Topo-Base (Top Down) – o grau de Satisfação necessário para produzir Felicidade depende da adaptação ou nível de aspiração, que é influenciado pelas experiências do passado, pelas comparações com outros, pelos valores pessoais e por outros fatores.

1. Retirado do site <http://g1.globo.com/bemestar/noticia/2011/02/conheca-os-consultores-do-bem-estar.html>.

2. Foucault (1994) define as práticas como a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem, tendo um caráter sistemático e recorrente girando em torno da ética, do poder e do saber.

Retomando, o bem-estar esteve associado à felicidade ou à satisfação, mas o que os constituem? Poderíamos pensar em dinheiro, sexo, família e viagem, porém no século XX e XXI observamos um enorme investimento na felicidade, na satisfação e na preocupação com o corpo.

1. O CONTROLE DA VIDA

Foucault (1979) relacionou o surgimento da saúde e do bem estar físico da população dos objetivos essenciais do poder político. Através de estudo sobre a política da saúde no século XVII, no qual há um surgimento de uma “nosopolítica” com relação à saúde. Esta “nosopolítica” se baseou na consideração das doenças como um problema político e econômico. Contudo, o gerenciamento desta política de saúde não se encontrou centralizada no Estado, mas em múltiplas instituições, tais como: grupos médicos (*Quakers*), associações de socorro e beneficência, sociedades científicas e sociedades de estatísticas.

A “nosopolítica” do século XVIII se entrecruza com a ascensão da medicina, enquanto uma figura centralizada em atendimentos especializados, moralistas e científicos. Porém, estes vetores que se perpassam e se atravessam têm um fator marcante que a noção de que a saúde se tornou um problema do coletivo, da sociedade e de urgência.

O cuidado coletivo da saúde era restrito a assistência aos pobres, com uma função de uma ajuda material e um enquadramento administrativo. Isso ocorria, pois a doença era só mais uma das necessidades que a camada mais pobre tinha como necessidade. Estas ações eram realizadas por instituições religiosas ou leigas, que tinha a função de fins múltiplos: por exemplo, distribuir alimentos, recolhimento de criança abandonadas educação elementar.

Esta forma de funcionamento de assistencialismo da pobreza é modificada, no tocante, em que há o investimento e a capitalização das instituições, conhecidas como “fundações”. A partir do século XVIII, houve o processo de uma ampliação da categorização do pobre, pois administradores e economistas apresentavam críticas ao entreter ociosos que poderiam estar trabalhando. Assim, há uma eliminação da mão de obra ociosa que não exerceriam sua capacidade de gerar renda ou de acumulação.

Entre o século XVII e XVIII, verificamos uma modificação com relação à morte e a vida. No período anterior ao século XVII, o poder do soberano detinha o direito da vida e da morte sob os súditos. O exercício do poder de matar do soberano não era aceito de modo incondicional ou de forma plena pelos súditos. Porém, nos casos em que a existência do soberano se encontrava sob alguma ameaça, delimitava-se uma reação com o uso dos súditos. Esta réplica permite o exercício dos súditos de expor a sua vida na defesa do Estado. Mas caso um destes soldados ou outro integrante deste reino venha a ser o autor da fragilização da existência do soberano, o direito da vida não é mais absoluto, já que a morte se encontra como um meio de castigar o criminoso.

A partir da época clássica, o Ocidente presenciou uma alteração dos mecanismos de poder, especialmente sobre o “confisco” da vida enquanto modelo majoritário. Verificou-se uma incitação do reforço, do controle, da vigilância, da majoração e da organização das forças dos seres humanos cometidas a serem submetidas. Logo, o ponto central não é mais a extração das forças, mas um poder destinando a crescê-las e a ordená-las. E a disciplina é uma das técnicas de poder de maior utilização sob este novo diagrama.

As disciplinas eram todos os procedimentos que visavam à distribuição espacial e a organização dos corpos individuais. Porém, não havia apenas esta função, pois nos sistemas de vigilância, de hierarquias, de inspeções, de escriturações, de relatórios, de treinamento e do exercício tinham-se uma expectativa de ampliação da força útil dos corpos individuais.

Outras instituições também tiveram um papel fundamental nestas disciplinas, tal como: a família medicalizada, o exército, as fábricas, a medicina e entre outras. A família, atravessada pela instituição médica, detém a função de manter a sobrevivência da criança até a fase adulta, incluindo investimentos necessários para que este corpo se torne útil. Mas, para ocorrer esta fabricação do indivíduo útil há uma sobrecodificação das relações entre pais e filhos, trazendo em si os novos sistemas de submissão e de signos que criariam o “cotidiano” da manutenção da ordem física (cuidados, contatos, higiene, limpeza, proximidade atenta); amamentação das crianças pelas mães; preocupações com um vestiário sadio; exercícios físicos para assegurar o bom desenvolvimento do organismo: corpo a corpo permanentemente e coercitivo entre adultos e as crianças. (FOUCAULT, 1979, p. 199).

A higiene e o funcionamento da medicina tiveram um privilégio de um controle social, tendo em foco o desaparecimento dos grandes surtos epidêmicos, a baixa taxa de morbidade e o aumento da duração da média de vida. Contudo, a medicina nos permite observar que em seu campo de incidência também havia uma via capilar de ação no corpo, não apenas no corpo individual, mas também no corpo enquanto o homem ser vivo, o homem-espécie. A essa nova técnica de poder não disciplinar se dirige à multiplicidade dos homens, enquanto uma massa global que é afetada por processos inerentes à vida, tais como: a vida, a morte, a produção, a doença e natalidade. Foucault nomeou esta técnica de poder, não individualizante, mas massificante, como biopolítica.

2. O VIVO E O PÚBLICO

Gilles Deleuze no seu texto *Post-Scriptum sobre as sociedades de controle* (1996) aponta que estaríamos, paulatinamente, instaurando uma substituição da sociedade disciplinar para a que ele nomeia como uma sociedade de controle. Embora haja, atualmente, uma coexistência entre ambas as formas de sociedade, as diferenças que as constituem merecem uma análise posto que tal transição seja marcada por movimentos profundos de reformas nos modos de institucionalização da vida.

Na sociedade de controle, orientada por um capitalismo pós-industrial, substituiu-se a fábrica e, no seu lugar, surgiu a figura da empresa. Como afirma Deleuze (1996), a empresa é uma alma, um gás, algo que não é meramente físico e nem estático. A empresa é um elemento dinâmico e não funciona mais na perspectiva da massa e da concomitante produção de moldes, já que as novas técnicas de poder operam por uma maleabilidade e uma autodeformação contínua.

Nessa lógica de modulação própria à sociedade de controle, os indivíduos se tornam “dividuais” (um elemento que é divisível) e retirou-se o par massa-indivíduo, posto que o controle não é mais feito via a identificação da população, e sim através de amostras, de cifras ou senhas e da constituição de bancos de dados. A criação de tais dispositivos é que permite um maior controle e acesso à informação de cada indivíduo em particular.

As formas de trabalho e de vida são orientadas a partir da lógica de um controle em curto prazo e de rotação rápida, mas também de modo contínuo e ilimitado. Inverte-se, então, de um padrão de controle pautado no confinamento, próprio a sociedade disciplinar, para um gerenciamento da sobreprodução (DELEUZE, 1990). Assim, há outra forma preeminente no capitalismo contemporâneo que será a organização e o escoamento dos produtos/serviços.

Tarde (2005) nos deu pistas sobre algumas técnicas e dispositivos criados durante a sociedade de controle. Neste período, o corpo social não se constituía por classes sociais, nem por populações e nem aglomerações, mas por públicos. Compreendendo que este autor utiliza o público em referência aos meios de comunicações. Durante o século XIX, houve uma necessidade de um controle fora dos estabelecimentos físicos das instituições disciplinares sobre as subjetividades, quaisquer que sejam o seu distanciamento.

Lazarato (2006) demarca uma nova relação de poder diante os dispositivos tecnológicos com a opinião pública, como meio de controlar as subjetividades fora das instituições. Permitindo uma captura, um controle e a regulação da ação a distância das mentes entre si e dos fluxos dos desejos, das crenças, das forças (da memória e da atenção). Ele afirma que os dispositivos tecnológicos agem à distância e alteram/modificam os processos de subjetivação inerente, além da própria produção de mundos.

Os modos de subjetividades inerentes ao público reforçam uma relação de não pertencimento exclusivo e nem identitário de um indivíduo a um público. Nesta relação, um indivíduo pode estar vinculado ou pertencendo a diversos públicos, porém não ocorre este multipertencimento nas classes sociais ou outras aglomerações.

As novas relações de poder atuam sobre a modulação da memória e de seus desdobramentos no público, contudo é importante marcar que as técnicas de poder durante a sociedade de soberania atuavam sobre o corpo (carne) do súdito, as disciplinas sobre o espírito e biopolítica sobre o corpo-espécie.

Nas sociedades de controle presenciamos dispositivos que podem criar e conservar, contrair e dilatar as durações, as temporalidades. Podemos citar o

cinema, o vídeo e os computadores como elementos de um desenvolvimento das memórias máquinicas que permitem pela primeira vez na história do homem a possibilidade de fixar o tempo. Nestes meios de “controle” do tempo houve a existência de repeti-lo e reproduzi-lo.

Os instrumentos da tecnologia do vídeo permitiram ao homem estar de posse de uma matriz de tempo real. Assim, o tempo era visto e fixado, teoricamente para sempre. Uma nova característica é a potência de controle sobre o tempo e a sua reprodução que desencadeia na possibilidade de reter o tempo para/de intervir no presente que está em vias de se fazer. Logo, a televisão é um dispositivo de controle sobre o tempo da criação e da memória (LAZZARATO, 2006, p.175).

Lazzarato (2006) demarca o funcionamento das máquinas de expressão (televisão, internet, rádio) sob o contágio de impressões de uma mente sobre outra. Toda impressão se conserva e se repete na memória, além de se propagar como ondulações infinitas no espírito.

Bergson (2010) demonstrou que as imagens passadas irão se misturar permanentemente sobre a nossa percepção do presente, podendo até substituí-las. Já que as lembranças se conservam na sua potência de serem úteis à experiência. A utilidade compõe a extensão da percepção consciente do que o ser vivo dispõe perante as intensidades da ação. Logo, qualquer estímulo recebido por um corpo humano não irá desencadear uma reação necessária. O ser humano apresenta uma reação mais incerta, dando lugar a uma avaliação *a priori* da ação perante aos órgãos dos sentidos sobre o objeto em relação aos benefícios ou malefícios em determinado espaço/tempo.

O corpo faz parte do mundo material e ocupa uma região privilegiada das imagens. Bergson (2010) denominou o cérebro como um meio de “escolher” as nossas necessidades pela introdução de um intervalo entre o movimento recebido e executado. Nestas “zonas de indeterminação”, a percepção se engendra como um esquema entre os centros de ação real, contidas na matéria viva, e um mundo material. Contudo, a percepção consciente é produzida neste encontro de forças. Os órgãos dos sentidos não são elementos que determinam a representação de um objeto, mas apenas de imagens, que causam modificações no corpo. Além de transmitir movimento a este. As imagens e o corpo se constituem numa relação de troca de movimentos, contudo a única diferença é que o corpo escolhe a maneira de devolver o que recebe.

A percepção de uma realidade não consiste em afirmar um mundo de imagens. O ato de perceber não inaugura a existência de algo, a percepção humana não constitui a existência das imagens. Pois, a distância entre percepção e representação nos permite medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela. Inclusive, Bergson (2010) demonstra que ao fragmentar a matéria em átomos e em movimentos podem-se perder suas qualidades físicas iniciais, porém se determinam enquanto imagens perante uma relação de contato entre si, impotente. A aparente fraqueza deste contato delimita que a representação de uma imagem é uma perda de algo da própria imagem. A supres-

são é a do que estar a vir, o que pode ocorrer, logo uma constrição da virtualidade da imagem e a manutenção da superficialidade, a aparência da imagem.

A representação delimita-se em cortar as conexões entre todas as imagens integrantes de um sistema, mas não só o tocar de suas unidades, como também a extinção do agir por cada ponto de sua imagem em pontos de outra imagem; este ato delimita um corte momentâneo sobre o devir. Nesta extinção da virtualidade transformamos a imagem não mais como o ser, porém como um quadro; um elemento estático e que delimita nossa ação real de agir. Nossa percepção se instaura como um fenômeno de reflexão total em que a imagem virtual é uma simbolização da impossibilidade da totalidade das imagens do mundo material com a totalidade de seus elementos interiores. Assim, uma atividade de agir inusitada, um exercício da indeterminação, permite um reflexo dos “raios” das imagens em que delimitaríamos os contornos da imagem através de um processo negativo.

A teoria da percepção bergsoniana delimita que o corpo, a imagem de destaque na percepção, é uma figura diferente de um ponto espacializado ou matemático, em que limitaríamos o objeto apenas ao que nos interessa para a ação real. Mas, esta forma delimita a uma objetividade, uma forma de poder dividir o objeto sem alterar a sua natureza durante o mesmo processo. Uma mudança de grau, uma multiplicidade numérica descrita por Deleuze (1999). Com isso, somente teríamos uma percepção atual do objeto e não uma virtualidade da matéria. Só que a afecção, proveniente do interior do corpo, é ação atual do objeto perante o corpo.

As proximidades e as diferenças presentes entre a percepção e a memória ocorrem numa dimensão meramente temporal. A heterogeneidade qualitativa das percepções se estende sob uma espessura de duração, simultaneamente existe uma condensação de uma multiplicidade de estímulos pela memória. Ao realizamos uma divisão (impossível) do tempo iríamos perpassar da percepção a matéria. O tempo realiza uma diferenciação da substância enquanto a percepção pura obtém da matéria apenas graus. Transitariamos da dimensão do virtual, do indeterminado, ao atual, a imagem.

As máquinas de expressão (LAZZARATO, 2006, p. 176) presentes nas *mídias* exercem uma potência sobre o tempo enquanto elemento que está ao por vir, realizando uma interferência sobre o presente em que está em vias de se fazer. Lazzarato (2006) denomina que o tempo midiático faz o tempo congelar sobre a uma restrição *infinita*. A duração é a figura em que o tempo se configura como uma multiplicidade contínua e heterogênea (DELEUZE, 1999, p. 32) e existente como um elemento virtual. E ela é a memória, primeiramente, enquanto conservação e acumulação do passado no presente. Lembrando que a lembrança só se conserva em si através de uma experiência interna de estado puro atribuindo uma substância, cuja essência é durar. Assim, a lembrança se conserva em si mesmo, num atributo da experiência que prolonga ao presente o passado indestrutível.

O passado é um ser, não apresentando mais as características de utilidade inerente ao processo da percepção, mas o presente mantém esta característica

de ação sobre as imagens, porém não é um Ser. O passado é, enquanto uma lembrança pura, uma atividade inconsciente, não psicológica, mas marcada como uma ontologia.

No ato de buscar uma lembrança, Deleuze (1999) cita que ao tatear, ao destacar uma região no passado, a lembrança permanece em um estado virtual e só ao estar na atitude apropriada, o seu retorno é de uma forma nebulosa através de um salto. O autor demarca o salto como a diferença de natureza entre o passado e o presente. Podemos ressaltar que este verdadeiro salto ocorre no passado, enquanto elemento em si e onde ele está, pois está fora de nós em uma espécie de um passado puro.

Inclusive, o passado só pode existir, num movimento de coexistência ao presente, pois ele só pode ser no momento que já passou. O passado e o presente não são elementos sucessivos, ou integrantes de uma escala espacial do tempo. O presente não para de passar, não se extingue, e o passado em que não para de ser e em que todos os presentes não cessam de passar. Neste movimento de existência integral do passado, todo o passado é coexistente ao presente. Logo, independente do grau em que o passado se encontra no presente, sempre teremos todo o passado (virtualmente) integrado à memória.

As lembranças dos passados estão inteiramente no virtual, no passado e incapaz de realizar uma evocação da imagem. Inclusive, para construirmos a revivência é necessário estarmos instalados em determinados, no qual as lembranças estão imóveis e não possuem a sua característica de utilidade. Apenas na atualização destas lembranças verificamos uma transformação das imagens-lembranças que permitem uma consciência psicológica, a percepção.

E Bergson (2010) delimita a necessidade de dois movimentos simultâneos para a atualização do passado em lembrança: a contração/translação e a orientação-rotação. O primeiro demarca a necessidade de um movimento pelo qual atualiza no presente e em imagem. E o segundo delimita a rotação da lembrança sobre si mesma e em face da sua utilidade. No entanto, necessita de um mecanismo sensório-motor e do corpo para obter movimento e nos encaminhar ao detalhe e a integralidade do objeto.

Deleuze (1999) demarca o tempo enquanto uma possibilidade de uma criação de um monismo. Demarcando que somente a distensão ou contração delimita uma continuação dos movimentos entre passado e presente, já que o presente é somente o mais contraído nível do passado. O passado, ao se contrair em seu máximo nível, permite a passagem do devir, do presente.

A ação das mídias só instaura no virtual – nas multiplicidades virtuais, contínuas e qualitativas – no momento em que consideramos apenas um único tempo, uma única duração de todas as nossas consciências, todos os vivos e todo mundo material. Logo, Deleuze (1999) demonstra que o monismo do Tempo se apresenta numa simultaneidade de fluxos, em que a duração tem essencialmente o poder de englobar, de demonstrar outras durações e inclusive de englobar-se ao infinito em direção à duração real.

Assim como o Tempo, o processo de subjetivação opera por fluxos que está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos. Esse processo é essencialmente social, e assumido e vivido por indivíduos em suas existências particulares (GUATTARI, 2011, p. 42). E o cuidado do corpo via o bem-estar delimita uma restrição das possibilidades virtuais do tempo, do passado em sua máxima contração e conseqüentemente na percepção.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B.Orlandi. São Paulo: Ed.34,1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon de Albuquerque. 7ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1994.
- _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 38ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Félix Guattari, Suely Rolnik. 11ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Tradução de Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. Tradução Eduardo Brandão. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção Tópicos.
- GALINDA, Iolanda & PAIS RIBEIRO, J. L. *Psicologia, Saúde e Doenças*, 2005, 6 (2), p. 203-214.
- NEVES, Claudia Abbês Baêta. Gilles Deleuze e Política: interferências nos modos de se estar nos verbos da vida. In: TEDESCO, S; NASCIMENTO, M. L. *Ética e Subjetividade. Novos impasses no Contemporâneo*. Porto Alegre: Sulinas, 2009, p. 192-213.

LOCAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE DRAMATURGIA DA MEMÓRIA

Eliane de Almeida Vasconcelos

Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA)

eliane.vasc@hotmail.com

RESUMO: o presente artigo traz uma reflexão sobre a dramaturgia do experimento cênico *LoCais da Memória*, realizado com um grupo de teatro formado por moradores do bairro popular da Boca do Rio em Salvador (Bahia). A *Dramaturgia da Memória*, método desenvolvido pela coreógrafa e arte-educadora Lícia Morais Sánchez a partir de sua experiência com a dança-teatro de Pina Bausch, é usada como fonte de inspiração para este trabalho, que dialoga ainda com alguns conceitos de Stanislavski e Grotowski. Nessa experiência, a criação revela-se como um ato de atualização da memória, entendida como produto das relações inter-subjetivas e sociais que constituem o “eu-nós” do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Memória; Comunidade.

ABSTRACT: this article presents a reflection on dramaturgy of *LoCais da Memória*, a scenic experiment performed with a theater group formed by residents in Boca do Rio, a poor neighborhood in Salvador (Bahia). The *Dramaturgy of Memory* is a method developed by Lícia Morais Sánchez, a Brazilian choreographer and art educator, from her experience with the dance theater of Pina Bausch. It is used as a source of inspiration for this work, which interacts also to Stanislavski and Grotowski's concepts. In this experiment, the creation is revealed as an act of memory upgrade. The memory, here, is understood as a product of the social relationships that constitutes the subject's Me-Us.

KEYWORDS: Dramaturgy; Memory; Community.

1. SÁNCHEZ E BAUSCH: DRAMATURGIA DA MEMÓRIA

Cinco jovens e adultos de um mesmo bairro: experiências individuais e coletivas entrelaçadas num compartilhamento de memórias de infância, de casos de família, da convivência na comunidade, também de sonhos e memórias arcaicas que não se sabe bem se são fatos reais ou ficção. Que importa? Para Bachelard, memória e imaginação se interpenetram. Queremos isso: narrativas particulares.

Essas pessoas integram a *Cia Na Boca de Cena* e foram convidadas a participarem de um processo artístico onde pudessem manejar de leve a *pena divina* e escrever suas próprias memórias em forma de dramaturgia colaborativa. Eu, por outro lado, reunindo um pouco da minha experiência como arte-educadora

e dramaturga, fui responsável por estimulá-los, através de jogos e exercícios teatrais e de escrita, a trazer para a cena a experiência de seu corpo-memória.¹

Lícia Morais Sánchez, seguidora de Pina Bausch, após experiência no *Wuppertal Tanztheater*, desenvolveu seu próprio método de dramaturgia, inspirado no modelo de pergunta e resposta da coreógrafa alemã. A este método deu o nome de *Dramaturgia da Memória* e utilizou-o na dança-teatro como processo de escrita corporal através da memória emotiva e da memória motora, com a finalidade de envolver os *criadores-executantes*, como chama seus intérpretes, num processo de resignificação de acontecimentos passados, trazendo para o corpo a emoção verdadeira da experiência.

Sánchez (2010) descreveu nove princípios de sua *Dramaturgia da Memória*, que, confrontados com a realidade do NBC, como passo a denominar o grupo, ganharam significado para o nosso fazer teatral:

Ser você mesmo: “mergulho que cada um deve fazer na sua memória ancestral, cultural, individual, coletiva...” (p. 61). Para nós, está na eliminação de peças, papéis, falas prontas e no recurso à memória pessoal e coletiva.

Não atuar: “não fazer uso das máscaras de atuação” (p. 62). A autora prega a espontaneidade, a resposta orgânica e não técnica. Entendemos que mesmo criando personagens, eles são parte da nossa individualidade, como *alteregos*.

Ser justo ao tema, mas não ser óbvio: “não ser óbvio está na capacidade de produzir ideias inusitadas, enxergando além da situação imediata” (p. 62). Esse princípio tem a ver com a capacidade de buscarmos a nossa expressão mais singular e com ela expandirmos o horizonte de associações sígnicas do espectador.

Não intelectualizar: deixar a mente o mais aberta possível à espera de ideias. Pensar, mas não de forma enrijecida. Dar vazão ao caminho intuitivo. Buscamos “ver com os olhos de dentro”. Usamos técnicas de escrita automática, de imersão com os olhos fechados, procuramos “sentir” as memórias com todo o corpo.

Ser simples: capacidade de síntese criativa na execução das ações. Tradução da essência das ideias em ações simples, mas interessantes. É agir com sinceridade e transpor nossa criação para a cena com o mínimo de soluções técnicas.

Não banalizar: sair do lugar comum. É falar do mesmo (sentimentos, ideias, ações), mas de outra maneira. Nossa narrativa é não linear, um esboço de fragmentos de vida.

Não querer mostrar o que se quer dizer: superar a necessidade de agradar o público, tornando as ações inteligíveis. Está na nossa atitude sincera diante da

1. Grotowski, a partir de suas últimas experiências como encenador, vai desenvolver o conceito de corpo-memória / corpo-vida, que nos conduz a essa ideia de corpo em existência contínua, onde as fontes dos desejos e conhecimentos se encontram no tempo Kairós, que eu vejo como uma malha estendida onde lampejam, como pequenas luzes, as nossas experiências no momento em que esse corpo-memória “acende”. Para os gregos, é o momento em que algo especial acontece. Nesse tempo Kairós, não precisamos organizar mentalmente a linha sucessiva das nossas recordações. Elas estão estampadas no nosso corpo.

expressão dos nossos sentimentos. O processo criativo gera uma síntese entre conteúdo (sentimento) e forma (imagem) nas unidades de ação. Essas unidades são posteriormente combinadas e produzem um sentido particular para cada espectador. A nossa intenção é expandir o sentido da obra.

Não ser abstrato: capacidade de realizar ações concretas. Usamos objetos concretos para o desenvolvimento das ações.

Sánchez explica:

É materializarmos as ações de maneira real, sem recorrer ao ‘faz de conta’ [...] O princípio de não ser abstrato refere-se às ações concretas, representadas em cena. Isso não significa que a abstração não exista. Ela existe nas analogias que dão significado ao processo todo (p.64).

Não caricaturar: evitar os modelos superficiais, a ausência de sentido nas interpretações. Como indica a autora:

Embora o artista extraia, para as suas criações, as situações, sentimentos e ações da vida real, não as deve tratar em sua mímica ou caricatura; essas criações devem configurar-se de maneira significativa, a partir de sua própria visão e imaginação (p. 64).

Vivemos a nossa memória no presente, não adotamos atitudes do passado. Não imitamos as velhas imagens.

Segundo Sánchez, a *Dramaturgia da Memória* serve ao objetivo de dotar o ator da capacidade de ser ele mesmo em sua interpretação – aqui definida como forma de “entender determinado tema e expressar um ponto de vista” (2010, p.96). A coreógrafa propõe a seus alunos questões geradoras a partir de uma pesquisa histórica, estimulando neles a capacidade de mobilizar a memória ancestral e a energia arquetípica: “ativação essa que é percebida pela sensibilidade das vibrações de vozes, imagens, e sensações que são o próprio ritmo vital” (SÁNCHEZ, 2010, p.112). Sánchez acredita que essa via prepara os *criadores-executantes* para o ato de *simbolizar*:

Quando o símbolo surge no esvaziamento da mente em razão do estímulo, ele é submetido a uma contemplação poética, gerando metáforas múltiplas. É como se essa representação quisesse derrubar o eixo paradigmático da própria metáfora, propondo, em cadeia, outros símbolos que, embora sejam metáforas, não parecem a substituição de algo, mas o rompimento de sentido pela falta deste que aparentemente demonstram (2010, p.118-119).

A coreógrafa dá exemplos de sua experiência direta com Pina Bausch e de trabalhos realizados com estudantes de artes cênicas. Para a pergunta-estímulo

“morte”, a experiência de vestir o pai morto de uma dançarina distanciou-se da mera representação de imagens memoriais:

Durante o processo criativo, no instante em que esse passado veio ‘à tona’ com imagens já prontas (e, portanto, conscientes), seu pensamento procurou organizá-las, buscando uma síntese poética dos fatos, operando no presente para servir à finalidade cênica. (SÁNCHEZ, 2010, p. 96).

Na minha busca por uma narrativa de grupo, percebi que poderia partir das memórias de cada integrante e do coletivo, para obter deles uma resposta que ajudasse a reconstituir uma história verdadeira, entendendo, aqui, “verdade” como a componente individual que permite ao indivíduo dar testemunho da sua experiência de vida através, portanto, da vivência, imaginação e interpretação dos fatos.

Nessa dramaturgia, a ação e o texto surgem do estímulo à memória. O ator cria os elementos para a cena a partir de suas próprias vivências. Imagens, sons, cheiros, sabores e objetos são usados como estímulos para provocar nos criadores uma imersão em vivências passadas, traduzindo-as cenicamente para o momento presente.

2. STANISLAVSKI: MEMÓRIA DAS EMOÇÕES VERDADEIRAS

Stanislavski acreditava na capacidade do ator em combater o exibicionismo e os *carimbos* de interpretação, mobilizando sentimentos originários das “fontes mais profundas do seu subconsciente” (2001, p. 44). A sua psicotécnica teria o poder de ativar instintos interiores que comandam esses sentimentos. O encenador reconhecia esses instintos como *natureza*, mas não se estendeu nas explicações, assumindo não se tratar da área de estudo das artes cênicas. Jung debruçou-se sobre esse tema, associando esse estado que entrelaça consciente e inconsciente, ou submete o primeiro ao segundo, a uma espécie de transe poético. O artista servindo à arte, mais do que sendo servido por ela.

Embora Stanislavski e Bausch tenham sistematizado seus métodos em bases diferentes, o russo a partir das diretrizes do naturalismo e, a alemã, do expressionismo da segunda metade do século XX, para Lícia Sánchez (2001), ambos:

a) Creem que o *criador-executante* deve abandonar o exibicionismo e se preparar para “uma disposição de espírito que estimule seus sentimentos artísticos e abra a sua alma para uma entrega” (p. 92);

b) Desejam “acionar emoções instintivamente sinceras e sentimentos fiéis à vida” (p. 97);

c) Fazem uso de estímulos para atingir a subjetividade do intérprete, promovendo ações internas que desencadeiam ações externas;

d) Acreditam que os estímulos servem mais ao subconsciente do que ao intelecto. O intérprete deve ser suficientemente capaz de usar a consciência para acionar o subconsciente e agir intuitivamente.

A memória, nos dois encenadores, gera potência para a criação artística. É uma via de comunicação do *criador-executante* com suas verdades interiores, quicá com uma verdade superior a ele, pertencente a uma esfera de imagens e sensações que dizem respeito à humanidade.

A memória em Stanislavski é sensível e emotiva, mas também histórica. Ele estabelece uma distinção entre a memória dos sentidos, dada pela percepção da experiência, e a memória dos sentimentos. Ao mesmo tempo, essas duas memórias não estão dissociadas da história. O seu *se* corresponde ao *como*, o *porquê* e às *circunstâncias* que geram o sentimento. Assimilar o “modelo”, para o encenador, é estudá-lo quanto às suas condições sociais e históricas. Ele associa o caráter aos costumes. O homem moldado pela experiência social, revelando seu interior através da forma exterior.

É como se, ao criar o papel, o ator aliasse as suas impressões da realidade àquilo que a realidade apresenta objetivamente. Denotação e conotação conformados na percepção do todo, misto de objetividade e subjetividade que alimentam a composição da forma viva.

3. GROTOWSKI: MITO E MEMÓRIA

No início de sua atividade como encenador, Grotowski via no signo a possibilidade de consagrar o teatro como um espaço-ritual e, por isso, o seu foco de interesse estava na lógica da cena. Quando passou a se interessar mais pela arte do ator, avançou para a ideia de um intérprete dotado da capacidade de superar os movimentos cotidianos, preparado para anular seu corpo e executar em cena as *fórmulas mágicas* capazes de mobilizar o inconsciente coletivo. Nesse momento, surge a ideia de *ator santo*:

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração (GROTOWSKI, 1987, p. 29).

O *ator santo* deveria se submeter à *revivescência* em cena: “os movimentos do ator não podiam mais ser explicados apenas por uma *lógica da forma*, por uma lógica da encenação, uma lógica externa ao ator, mas deviam ser justificados por uma *intenção íntima* do ator” (LIMA, 2008, p. 91). Embora Grotowski tomasse a ideia de *revivescência* de Stanislavski, considerando a importância de um empenho interior do ator, não intencionava o mesmo que o mestre russo. Grotowski falava de *transe*, *autopenetração*: “ataque aos pontos nevrálgicos da psique mediante associações de ideias” (BARBA apud LIMA, 2008, p. 97). A *autopenetração* é uma *manifestação de vitalidade*, uma atitude receptiva do ator, para que se manifeste em cena através de um corpo “desbloqueado”, capaz de responder inconscientemente aos impulsos.

Vejo nessa prática um ponto de encontro com os objetivos traçados na dramaturgia com o grupo NBC. Em muitos momentos, os participantes choraram, sentiram-se indispostos e houve até quem se queixasse de cefaléias por causa da imersão em recordações dolorosas. O que penso ser um aspecto positivo nessa abordagem é justamente a capacidade de transmutação dessas emoções no processo criativo, como numa espécie de “sublimação” da dor.

Entendendo a *autopenetração* como desnudamento, logo percebemos as oposições entre uso da memória em Stanislavski e Grotowski: se, para o primeiro, a memória era uma via de identificação, considerando-se para isso as convergências entre as vivências e sentimentos do ator e da personagem, para o segundo, a personagem servia ao ator como um *bisturi*, instrumento de dissecação necessário para desafiar o ator a se confrontar com o seu lado sombra, seus segredos. A memória, aqui, era uma via de confissão.

Com o tempo, o corpo anulado do *ator santo* perdeu significado na prática de Grotowski e foi substituído pela ideia de *ato total*, onde a relação do corpo do ator com o mundo físico passou a ser mais conciliatória. Passou-se a considerar os aspectos positivos da corporalidade.

Nas palavras de Lima, o *ato total* era como “sair do peso do corpo, através do corpo, ou seja, sem negar o corpo, aceitando-o plenamente nas suas forças biológicas e instintivas, integrando-o” (2008, p. 174). A memória agora era usada como um elemento de “sublimação” do corpo, abandono de todo peso, culpa, sofrimento.

Essa é a fase em que Grotowski passa a buscar uma experiência *luminosa* do ator, mobilizando suas memórias mais plenas de gozo e vitalidade, mais carregadas de *amor*. A memória era atualizada através do *contato* com o outro:

O ator estava em cena, realizando suas ações. Em um dado momento, uma dessas ações abria a porta das associações, das memórias do ator. Essa associação transformava a totalidade psico-corporal do ator, ele vivia essa memória no espaço/tempo da improvisação (LIMA, 2008, p. 183-184).

Essa noção de contato foi desenvolvida por Grotowski até ao ponto em que ele se abriu para o *Encontro*². Na experiência de *Apocalypsis cum Figuris* (1968) essa ideia já estava incorporada:

Fez-se uma profunda radiografia daquele grupo de atores e diretor. Através dos temas, das relações inter-humanas, das perguntas que formulou, Apo-

2. Lima fala da fase em que Grotowski adotou o termo *Encontro* relacionado com as experiências em *Holiday*, projeto realizado com não atores, que consistia em retiros para o desenvolvimento de experiências de *revelação* e *ultrapassamento* de hábitos sociais. Essa fase do percurso de Grotowski, segundo a autora, está pouco documentada e muito envolta em relatos metafóricos (LIMA, 2008, p. 245-254).

calypsis contou a história daqueles homens e mulheres que trabalharam juntos por tantos anos. O espetáculo mergulhou de fato na terra da cotidianidade, enxergando, naquelas relações, a encarnação de alguns aspectos míticos (LIMA, 2008, p. 196-197).

Da proposta de *Apocalypsis*, parto para entender a função mítica do teatro contemporâneo. Homens e mulheres que, através da sua experiência vivida, dão testemunho do que Grotowski denominou “mitos pessoais e tribais”. Sobre a cena do caminho até o sepulcro de Cristo, o diretor explicou em aula no *Collège de France* (apud LIMA, 2008, p. 206) que ela estava associada à lembrança de camponesas que lavavam os pés para irem à igreja, imagem pertencente à sua infância e a de seus atores. Aqui se vê a passagem da noção de arquétipo como algo existente fora do ator (no texto, na personagem) e com que ele deve se relacionar, para algo que se encontra dentro do ator, em seus mitos pessoais, que se identifica com mitos tribais, portanto, arquetípicos.

Neste exemplo, também, encontro paralelo com a experiência do NBC: sem texto prévio e personagens que orientem o processo de preparação da cena, a estrutura mítica se dá pela impressão das experiências concretas dos indivíduos. A diferença é que, em *Apocalypsis*, Grotowski partia de temas e textos retirados da Bíblia, de Dostoiévski, Eliot e Weil, para provocar a memória dos atores nos processos de improvisação. Esses textos, mesmo recriados pela visão poética do grupo, compunham a “urdidura narrativa” do espetáculo (GROTOWSKI, 2010b, p. 195). Com o NBC, usamos alguns textos como estímulo à memória, mas no final do processo possuímos uma estrutura cênica que não recria narrativas alheias ao grupo. A matéria cênica do espetáculo é puramente originada das nossas trocas criativas.

4. VERDADE CÊNICA OU VERDADE MÍTICA?

Para Flaszen, as opostas concepções de encontro com a verdade do ator é o que marca a diferença entre o ator em Grotowski e em Stanislavski:

[o ator em Grotowski] interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. [...] é como se literalmente se encarnasse no mito. Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias [como em Stanislavski]. Desfruta o hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico (FLASZEN, 2010, p. 89).

Esse tipo de comparação me faz pensar que mais do que a identificação com os procedimentos, o que me interessa é perceber a qualidade desta “verdade” que estamos buscando no processo de dramaturgia que parte das memórias dos atores: uma *verdade cênica*, traduzida pela necessidade de encontrar nas

memórias uma fonte de interpretação de um personagem fictício? Ou uma “verdade mítica”, traduzida pela forma como personagens fictícios poderão forçar os atores a tirarem a sua própria máscara social, se defrontando com as mentiras aceitas como verdade e se desvelando até que sobrem só o seu *eu* decomposto em imagens primordiais, o seu “eu-nós”?

Não partimos de personagens míticos nem da ficção clássica para a nossa criação. Partimos de nós mesmos, das nossas vivências, mesmo que seja para representar o *outro* em cena. Mas mesmo esse outro nasce do nosso mergulho na memória, nas conexões que fazemos entre os objetos da nossa realidade e os nossos sentimentos. A nossa verdade não é nem só inventada, recheada das possibilidades dos *ses*, nem só genuína, fruto dessa imersão na alma, no desmascaramento.

Stanislavski dizia “sim” às circunstâncias sociais. Para conhecer o *nosso homem* fictício, precisamos colocá-lo dentro da moldura social e adaptá-lo ao nosso universo de experiências. Grotowski negou terminantemente as experiências sociais comuns, mesmo na fase ulterior de seu percurso no teatro, quando passou a negar as ocorrências artificiais na sua poética. Ainda que incorporasse esteticamente a cotidianidade em seus trabalhos, sempre quis ir além das convenções e descobrir o que estava por trás das máscaras sociais no *teu homem*.

No nosso processo de dramaturgia colaborativa, aceitamos a nossa condição de animais reprodutores. Reproduzimos também nossa verdade. Os (não) atores recriam em cena suas “verdades”. São eles mesmos, pessoas naturais “reinventadas” pelos mecanismos sociais. O que queremos é que sua própria verdade emerja e possa se revelar em cena. O que esperamos, é que haja identificação do outro com os nossos sentimentos, com nosso modo de viver essa realidade tão difusa e cheia de “verdades”. Nisso acredito que haja uma função mítica, de espelhamento na imagem de sentimentos comuns a todos, reconstruída pelo artista em cena. Essa imagem-espelho eu chamo de *arquetipo*. Prefiro, portanto, considerar essa verdade que trazemos para a cena como uma “verdade orgânica”³, desse organismo vivo indissociável das organizações sociais e de seus conflitos internos e externos.

Acredito que assim como existem narrativas particulares, motivadas pela singularidade da experiência humana, podem existir dramaturgias particulares, um como reinventar a própria vida através do devaneio poético. É dessa “verdade” que se nutre o nosso processo colaborativo: um exercício de poder mostrar a si mesmo através do teatro.

3. Faço alusão às duas acepções da palavra, como indica o verbete do dicionário Aurélio: Orgânico – “Relativo à órgão, organização, ou a seres organizados. Relativo à ou próprio de organismo” (FERREIRA, 1993, p. 395).

REFERÊNCIAS

- BACHELARD. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de outro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FLASZEN, Ludwik. A Arte do Ator. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010 [1964].
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010a [1969].
- _____. Sobre a Gênese de *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010b [1969/1970].
- _____. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010c [1970].
- JUNG, Karl. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. /Tatiana Motta Lima. Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008.
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. *O processo pina-bauschiano como provocação à Dramaturgia da Memória*. Campinas. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP, São Paulo, 2001.
- _____. *A Dramaturgia da Memória no teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STANILAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

A EDUCAÇÃO SENSÍVEL EM MAURICE MERLEAU-PONTY

*Elisângela Mira da Costa*¹

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

elismira@bol.com.br

RESUMO: O presente projeto investiga o modo *percepção* dentro da perspectiva da arte-educação, a partir do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, mapeando as descobertas para desenvolver no ensino das artes. O conceito designado por Ponty relaciona-se diretamente com o *corpo*, que se expressa através de movimentos, apresentando uma nova concepção de percepção e configurando, no entanto, uma linguagem expressiva que se dá sensivelmente. Deste modo, para o autor, a percepção não é compreendida como mentalista, uma vez que existe uma relação da corporeidade com o sensível e deste com a realidade do corpo em movimento. Indo mais além, a pesquisa busca entender a importância das teorias de Maurice Merleau-Ponty para o desenvolvimento de uma prática educativa que priorize a educação através do mundo perceptível e seus cinco sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar, encontrando o corpo como agente ativo nos processos cognitivos, não subordinados a inteligência, mas intimamente ligado à ação corporal, experiência, pensamento e conhecimento, acabando por ser o próprio intelecto.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Percepção; Arte-Educação.

ABSTRACT: This project investigates the concept of perception from the perspective of art education, from the thought of Maurice Merleau-Ponty, mapping the researches to develop the teaching of the arts. Ponty relates this concept directly to the body, which is expressed through movement, presenting a new conception of perception and setting, however, and an expressive language that gives significantly. Thus, for the author, the perception is not understood as mentalistic, since there is a relationship with the corporeality of this sensitive and with the reality of the body in motion. Going further, the research seeks to understand the importance of the theories of Maurice Merleau-Ponty to develop an educational practice that prioritizes education through the perceptible world and his five senses: sight, hearing, touch, smell and taste, finding the body as an active agent in cognitive processes, not subordinates intellection, but closely linked to bodily act, experience, thought and knowledge and eventually be the intellect itself.

KEYWORDS: Body; Perception; Art-Education.

1. Aluna do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP bolsista do CNPq com a pesquisa intitulada "A Educação Sensível em Maurice Merleau-Ponty", sob orientação da Prof^a. Dr^a. Cíntia Vieira da Silva.

O ser humano quando nasce, nasce corpo, existe como corpo, pois não há outro modo de ser humano senão sendo corpo. Esse corpo é a partir do momento do seu nascimento no mundo. O nascimento realiza um impacto sensorial, imediato e violento; é esse o motivo que leva o recém-nascido a chorar. O exposto nos leva a acreditar que ao mesmo tempo em que nascemos nascem, também, as possibilidades de experiência estética.

Porém, ao longo dos anos o modo de vida proposto pela sociedade capitalista acaba, de certa maneira, sendo inimigo da sensibilidade dos órgãos, porquanto condiciona os corpos às práticas mecânicas e não criativas; afastando os seres humanos, cada vez mais, do gosto pela experimentação criadora-libertadora. Assim, sugerimos um reencontro com o saber perceptivo por meio de atividades artísticas teatrais.

As reflexões acima expostas são oriundas de nosso processo de pesquisa sobre o tema da Educação Sensível em Maurice Merleau-Ponty levada a cabo no âmbito do programa de iniciação científica da Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP. O objetivo precípua da mesma foi “revisitar” o “Ser bruto”, ainda não submetido à separação entre percepção e pensamento, considerando toda percepção-pensamento e todo pensamento-percepção. As atestações tecidas até o momento possuem como escopo a fenomenologia existencial de Maurice Merleau-Ponty. A partir dos seus eixos norteadores, procurou-se compreender a arte-educação considerando corpo e mente como dimensões simultâneas, indissociáveis e entrecruzadas.

Em síntese, uma educação que desenvolva e potencialize os sentidos, que proporcione ao sujeito o seu reconhecimento junto ao mundo – sem ignorar aquilo que está a sua volta como conhecimento. Dessa maneira, queremos com isso experimentar o modo *percepção* dentro da perspectiva da arte-educação a partir da filosofia de Maurice Merleau-Ponty.

A categoria engendrada por Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*, exprime que a percepção é a tela onde todas as ações ocorrem. A mesma pressupõe a percepção; não existindo, portanto, ação sem percepção e percepção sem ação. Ou seja, uma dependente-complementar da outra para se materializar. Sendo o corpo o responsável direto pela transmissão do conhecimento perceptível, pois ele é movimento, sensibilidade e expressão.

Merleau-Ponty nega as premissas do cogito cartesiano, que define o sujeito pelo pensar. O autor de *O olho e o espírito* rejeita a ideia de um Ser fragmentado, onde as dimensões corpóreo-sensíveis apresentam-se separadas da mente. O filósofo assevera que a instância do corpóreo não é nem “coisa” nem “ideia”, mas sim motricidade. Associada ao âmbito da percepção a linguagem – a experiência vivida – busca acabar com a pretensa dicotomia existente entre sujeito e objeto.

Não menos importante, é a noção da dimensão sensível e os cinco sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar. Assim sendo, a linguagem, da maneira ensinada por Merleau-Ponty, pode contribuir no ensino das artes configurando novas possibilidades e arranjos para o despertar da sensibilidade, pois ao ler seu modo filosófico o autor nos convida a revisitar a sensibilidade. A noção de que o Ser humano não se apresenta fragmentado e aprende não apenas pelo intelecto – mas também pela sensibilidade de seus membros – mostrou-se fulcral na estabilização dos fenômenos estudados. Percebendo o corpo como estrutura pensante, e não como simples organismo, advoga-se que consciência e corpo são inseparáveis ontologicamente.

Para que haja “um retorno” do Ser não fragmentado é preciso conscientização corporal, sensibilizando os aparelhos sensoriais. A atenção na dinâmica, na postura, na tonicidade e no equilíbrio do corpo faz com que a sensibilidade desperte a percepção física. Porém, para que isso ocorra é necessário a não instrumentalização do corpo.

Assim sendo, concluímos não existir “pensamento puro”, mas sim consciência incorporada – ou Impregnada em um corpo vivo atuante. O corpo, portanto, não é apenas uma “máquina” composta por músculos e nervos. O corpo é o próprio pensamento e o pensamento é o próprio corpo.

II

Maurice Merleau-Ponty, em seu livro *O Olho e o espírito*, fala de uma ciência que desfruta do conhecimento fornecido pelos sentidos, porém esta se mantém distante, construindo modelos a serem seguidos que acabam por estabelecer uma linha pré-determinada de raciocínio. Diz-se hoje, no interior da filosofia da linguagem, que há algo de novo que permite pensar a prática em si e sem imposições de outrem. Afirmando, dessa maneira, que o pensamento se reduz às práticas que a ação toma, pois ela é produzida antes mesmo do registro.

A ciência pré-determina formatos e os mobilizam para diversas pesquisas; reduzindo, de forma brusca, as possibilidades de resultados. Sendo assim, toda a particularidade é perdida, por existir um modelo padrão a ser acompanhado. Merleau-Ponty afirma que para se obter bons resultados em pesquisa é preciso que a ciência questione a si enquanto produção de saber e compreenda-se como construtora, que possui base em um mundo bruto e vivo, não esquecendo que esta se alicerça para além do “laboratório”. Ou seja, a produção científica não está ancorada no mundo para uso único da pesquisa *strictu sensu*.

O autor considera importante que a ciência volte a se colocar como perceptível, sensível, não ignorando o universo da vida; pensando no corpo como meio de acesso ao conhecimento e que este pode despertar os outros corpos ao qual o autor chama de *corpos associados* para tornar-se um Ser atual. Em última instância, a ciência, de acordo com Merleau-Ponty, voltaria a ser filosofia.

No que tange a arte, o autor fala especificamente da pintura, em que se trabalha diretamente com os sentidos. Aos filósofos e escritores afirma que a resposta esteja pronta e que “façam juízo”. Enquanto aos artistas, mais especificamente o pintor, é concedido o direito de olhar todas as coisas sem nenhum dever de apreciação.

Para Maurice Merleau-Ponty é como se houvesse no pintor “algo de urgente que exceda qualquer outra urgência” (MERLEAU PONTY, 1997, p. 276). O pintor está no mundo com suas mãos e tinta – nele e com ele –, possuído por seus sentidos de maneira que essas sensações são lançadas e expostas nas telas. Assim, o pintor desvenda o invisível, agindo de maneira tal que intenções e gestos são inseparáveis; expondo, dessa forma, sua interioridade na obra.

Quando o pintor exhibe suas práticas na tela existe algo de particular oferecido por ele, através de suas práticas com o mundo. Há na pintura aquilo que ele oferece ao mundo e recebe dele. Por esse motivo o filósofo afirma que o corpo não é um apanhado de equações que resulta em uma resposta exata, pois se o fosse assim os corpos não se encaixariam com facilidade no espaço sem saber o funcionamento fisiológico-nervoso de si. O corpo conta com o mundo que a visão proporciona e faz parte dele, por isso é possível caminhar no espaço, relacionar-se, andar sobre e com ele. A visão depende do movimento, não é permitido imaginar um olhar sem movimento. Corpo, espaço, olhar e deslocamento completam este ciclo do saber perceptível.

Tudo o que é visto está inscrito junto ao horizonte de alcance, porque o visível permite – no que diz respeito ao poder – o que Merleau-Ponty aponta ser o “mapa do eu posso”. Segundo ele, permite alcançar as coisas pelo olhar, possuindo-as. Por esse motivo afirma que a visão não é uma operação do pensamento, no entanto, o contemplar coloca à disposição do espírito uma tela que materializa a representação do mundo. “Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 1997, p.16).

Em *O olho e o espírito*, o autor declara que o corpo ao mesmo tempo em que vê é visto, acabando por ser vidente e visível; olha as coisas e também pode se olhar. Visível, sensível, tocante de si e dos outros o corpo manifesta-se entre as coisas, além de ser uma delas. Está imerso/enredado no tecido do mundo, as coisas são um anexo ou um prolongamento dele, fazem parte de sua definição plena, pode-se dizer que o mundo é feito do “estofo” do corpo. Se o corpo e as coisas são feitos do mesmo estofo então a visão se produz nelas. Cor, profundidade, intensidade e espessura estão no mundo porque despertam um eco na corporeidade. E esta o acolhe, ou seja, existe uma forma estética carnal nas coisas que faz com que o indivíduo seja despertado por elas. O olho é comovido por aquilo que vê, a visão é resultado do impacto que o mundo oferece ao olhar.

Quando o sujeito olha um quadro na parede ele não vê somente o quadro, pois o olhar percorre por ele de maneira que se possa ver com ele, segundo ele. Mais do que puro e simplesmente ver, como quem observa um objeto de longe,

este quadro é feito do mesmo estofado daquele que está observando-o. Quando o autor entende que os olhos não são receptores de luz para as cores e para as linhas ele propõe uma nova reflexão acerca da visualidade. Aos olhos não cabe mais apenas a função de ver, pois estão envolvidos em outros “afazeres”. O olho agora é entendido como aquele que se relaciona com o mundo para entendê-lo e vislumbrá-lo.

Ver, portanto, não se limita em apropriar-se do mundo pela imagem, mas aproximar-se daquilo que o mundo oferece e que faz parte do mesmo estofado carnal humano. Movimentar-se não é apenas efetuar comandos pelo intelecto; é sim resultado do amadurecimento de uma visão.

A visão é experienciada a partir das coisas, ou seja, o ver se realiza simultaneamente com os objetos e é a partir do sentir que o corpo reflexiona, pois ele ao mesmo tempo em que vê é visto e se vê. Sensível de si e do mundo é assim que os corpos refletem. O que permite dizer que Merleau-Ponty revela, a partir do estudo acerca da obra de arte, que o pensamento não é privilégio da consciência e que o corpo ensina o refletir; sendo ele sensível para si e para o outro. A reflexão corporal se constitui na relação do corpo consigo e no “alvorço” entre ele e as coisas. A importância do corpo dentro da perspectiva filosófica de Merleau-Ponty sugere uma conexão desse junto ao fazer artístico. Para que haja o reconhecimento do corpo, não mais como máquina operante de funções pré-determinada por regras sociais, é preciso realizar um encontro sensível com a subjetividade do sujeito.

A prática artística é corpórea, pois a arte não se dá separadamente do corpo. Quando um pintor, um ator, um dramaturgo, um historiador, um literato cria, ele não mantém corpo e mente distantes, mas constroem os seus artefatos a partir da união dessas instâncias. Portanto, o filósofo sugere que quando o artista trabalha na composição de sua obra, o que ele transforma em arte não pode ser considerada uma ideia ou a cópia do real. Em seu texto, reflete sobre o olho e o espírito, dizendo que a visão realiza a união entre o olho e o espírito, pois se trata de um olho encarnado, incorporado por um espírito.

Estabelecemos um diálogo entre o modo filosófico de Merleau-Ponty com o ensino da arte, mais especificamente, o teatro e o processo de formação de atores – defendendo a percepção como linguagem comunicadora e educacional. Mais do que isso, recusando as dicotomias existentes dentro das práticas educativas, pois não cabem dualismos no fazer artístico.

A proposta almeja efetuar um retorno à consciência corporal, tentando valorizar o processo de aprendizagem através do tônus muscular, postura, micromovimentos, danças livres, na busca da sensibilização dos órgãos sensoriais. Assim, buscamos configurar uma linguagem sensível, apostando que, segundo não se rende aos mecanismos de controle, resistindo e acabando por ser como uma *máquina de resistência* comprometida com valores libertários.

REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- _____. *O Olho e o Espírito*. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1997.

REFERÊNCIAS DE APOIO

- ALVES, Rubens. *Educação dos sentidos e mais*. Campinas-SP: Editora Verus, 2005.
- AMARAL, Aracy. *A arte para quê? A preocupação social na arte brasileira*. São Paulo: Editora Nobel, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Editora Pioneira Thomson Learning, 1980.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.
- BUOURO, Anamelia Bueno. *O Olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*. São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.
- DELEUZE, Gilles; Guatarri, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DEPRAZ, Natalie. *Compreender Husserl*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. Campinas-SP: Editora Papirus, 1988.
- DUTRA, Analice Pillar. *A Educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 1999.
- GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- GIL, José. *Movimento total*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Editoras Iluminuras, 2005.
- HUSSERL, Edmund. *Idéias Para Uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: Introdução Geral Para Uma Fenomenologia Pura*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora ideias e Letras, 2006.
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão experiência: ensaios sobre Merleau-Ponty*. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2006.

CORPO E MEMÓRIA ENTRE POÉTICAS TEATRAIS

Érico José Souza de Oliveira

Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA

ericojoses@yahoo.com.br

RESUMO: O presente trabalho tenta discutir as noções de corpo (GREINER) e memória (ROLAND, BOGART) dentro do universo teatral, tendo como suporte teorias e práticas de encenadores como Constantin Stanislávski (STANISLÁVSKI), Vsévolod Meierhold (THAIS, PICON-VALLIN) e Jerzy Grotowski (GROTOWSKI) para refletir sobre, como hoje, pensamos e exercitamos esta relação entre o indivíduo, seu contexto sociocultural e a criação artística. Em que lugar se estabelece o trânsito entre o corpo, a memória e a criação dentro de poéticas cênicas (PAREYSON)? O que mudou das concepções e sistemas do início do século XX para as práticas de hoje, tendo o corpo, a memória e a cultura (PAVIS) como alicerces de uma pesquisa?

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Memória; Poética; Encenação; Trabalho De Ator.

RESUMEN: El presente trabajo intenta discutir las nociones de cuerpo (GREINER) y memoria (ROLAND, BOGARDT) dentro del universo teatral, teniendo como soporte teorías y prácticas de directores teatrales como Constantin Stanislávski (STANISLAVSKI), Vsévolod Meierhold (THAIS, PICON-VALLIN) y Jerzy Grotowski (GROTOWSKI) para reflejar sobre cómo pensamos hoy y ejercitamos esta relación entre el individuo, su contexto sociocultural y artístico y la creación artística. ¿En qué sitio se establece el tráfico entre el cuerpo, la memoria y la creación dentro de poéticas escénicas (PAREYSON)? ¿Qué ha cambiado de las concepciones y sistemas del inicio del siglo XX para las prácticas de hoy, teniendo el cuerpo, la memoria y la cultura (PAVIS) como fundamentos de una investigación teatral?

PALABRAS CLAVE: Cuerpo; Memoria; Poética; Puesta En Escena; Trabajo De Actor.

A teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza durante a ação.

(GREINER, 2005, p. 23)

Muito já se falou sobre a subestimação do corpo nos processos e práticas teatrais. Inúmeras pesquisas já abordaram a predominância do psicologismo e do texto “bem dito” (textocentrismo) – atribuído à pedagogia de Stanislávski – em detrimento de um olhar mais físico na cena, que teve uma clara ruptura, uma possível via contrária historicamente iniciada em 1904, com a saída de Meierhold do Teatro de Arte de Moscou.

Ao mesmo tempo, muito se vem conjecturando sobre o corpo como sendo o único – ou, pelo menos, o mais importante – veículo de abordagem do fazer teatral na contemporaneidade e, em contraposição ao seu esquecimento histórico, variados procedimentos metodológicos e proposições estéticas são exercitados, criando um amplo leque de possibilidades cênicas.

Interesso-me, portanto, em como este corpo vem sendo pensado e experimentado nos processos e poéticas teatrais com relação à noção de memória e de como a cultura individual e coletiva, impregnada no corpo do ator é, em muitos casos, rechaçada em função de uma metodologia e/ou de uma estética teatrais¹.

Seja antes do advento da encenação, seja na fricção – ou tensão – entre o encenador e o ator no ato criativo, ou mesmo após o surgimento da performance, é inegável que o corpo do ator – ou performer – é o elemento primordial do ato cênico, a mídia primária, como diz Harry Pross (BAITELLO JÚNIOR in GREINER, 1998, XI).

Segundo Maria Acselrad (2002, p. 98), o corpo “é o lugar onde se constituem e propagam as significações que fundam a experiência individual e coletiva”. Neste sentido, penso o corpo como uma unidade na qual carne e verbo, inteligência e sensibilidade, concretude e simbólica, cotidiano e imaginário estão vinculados de forma indissociável, como “um complexo de significância e resignificância que assimila e refrata o mundo à sua volta, num intercâmbio ininterrupto que cria e recria sua história, sua forma e seu lugar.” (OLIVEIRA, 2006, p. 580).

O ser que está em cena é o mesmo que faz parte de uma comunidade, envolvido em suas práticas socioculturais, nascido, criado e inserido em contextos específicos e, ao mesmo tempo, transitando entre diversos universos, forjando assim sua forma de ver e se relacionar com o mundo ao seu redor. Mas, até onde esta experiência é levada em conta no ato criador da cena?

Meu interesse é discutir este tema à luz das práticas teatrais e, especificamente, refletindo sobre os procedimentos metodológicos de importantes encenadores da história do teatro, como Constantin Stanislávski, Vsévolod Meierhold e Jerzy Grotowski, no sentido de como eles enfocaram a relação entre corpo e memória em seus trabalhos com os atores. Porém, deixo claro que minha intenção não é estabelecer um aporte comparativo ou valorativo e sim reflexivo sobre processos diversos, pois como esclarece Pareyson (2001, p. 17),²

1. Tomo as noções de poética e estética a partir do pensamento de Luigi Pareyson (2001,15): “Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte.”

2. É importante frisar que tenho plena consciência do caráter dinâmico das experimentações e propostas dos pensadores-encenadores-pedagogos aqui tratados. O foco de minha questão está vinculado a quando tais pesquisas são institucionalizadas, com todo o enrijecimento, reducionismo e relações de poder que isso significa.

Do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas: não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, doura ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte. O estético *como tal*, não toma posição em questões de poéticas.

Também, não há como falar em corpo e memória, sem falar em história e cultura. A abordagem sobre estas relações no domínio das artes cênicas – neste caso específico o teatro – é um trabalho de memória em movimento, pois tem o corpo como eixo central de um processo relacional entre o indivíduo e o coletivo que se transforma e se reinventa incessantemente.

Para o professor e pesquisador Antônio Torres Montenegro (2010, p. 13), a memória gera “uma produção material e simbólica que muitas vezes manifesta características muito distintas da cultura oficial”. E, dessa forma, tem a força de recriá-la, renegá-la ou mesmo reproduzi-la. A questão que me prende neste sentido é: até que ponto reproduzimos saberes canônicos e utilizações de um pensamento sobre o corpo que anula nossa história e nossa memória na cena teatral, além do poder criativo pessoal³.

Começando a partir da metodologia desenvolvida por Stanislávski com relação ao trabalho do diretor e do ator para a cena, trago uma chave que me atrela diretamente à discussão aqui proposta: a noção de memória das emoções (ou memória afetiva), amplamente divulgada nos meios teatrais e, muitas vezes, de forma equivocada.

Num primeiro momento das pesquisas do mestre Stanislávski para a educação do ator, o trabalho com a memória das emoções dizia respeito, pedagogicamente, a um amadurecimento psíquico-emocional do aspirante a ator. O objetivo, neste caso, seria despertar na pessoa a consciência e verdade de suas emoções a partir de suas próprias experiências. Brevemente falando, era a sensibilização do sujeito, liberando-o de amarras emocionais e deixando-o livre para senti-las de forma tranquila e sem pudores, e conseqüentemente, ter domínio sobre elas⁴.

Porém, a aplicação do entendimento de memória das emoções não para por aí. Ela, como tudo na vida, transforma-se à medida que o encenador-pedagogo aprimora seu sistema de educação do ator. Quanto mais ele se aproxima das linhas das ações físicas, mais ele organiza a noção de memória das emoções como uma etapa primária do trabalho artístico.

3. Logicamente, esta discussão não se esgota aqui. A intenção primeira é abrir o debate sobre tais abordagens em se tratando de processo de criação teatral. Neste sentido, muitas lacunas ficarão expostas, assim como vários pensadores-encenadores-pedagogos de ontem e de hoje estarão, infelizmente, ausentes da discussão.

4. Ver BOLESŁAVSKI, Richard. A arte do ator. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992 (2ª edição: Memória da Emoção) ou as traduções espanholas da obra de Stanislávski.

Pedagogicamente falando, trata-se dos primeiros semestres do curso de atuação, em seu estúdio, nos quais o aluno-ator lida com suas próprias emoções. Porém, ao adentrar no trabalho de composição da personagem, Stanislávski passa para uma segunda etapa desta relação entre a memória e as emoções: a partir do estudo de análise ativa do texto proposto para montagem, vários trabalhos de improvisação – e o que podemos hoje chamar de laboratório – são realizados com os atores na busca da construção da memória afetiva necessária às circunstâncias, às atmosferas do espetáculo e às temperaturas das emoções e situações.

Tal noção é introduzida em sua escola, distanciando-se da ideia de mergulho nas emoções a partir de uma memória pessoal, para que se enfoque uma memória construída artisticamente em função das demandas dos exercícios e/ou espetáculo⁵. Logicamente, não estou tratando aqui de forma dicotômica ou dualista dessas nuances sobre a memória afetiva.

Mas há, notoriamente, um enfoque diversificado nas duas etapas, das quais a primeira evidencia fortemente as memórias vividas pessoalmente pelo ator e a segunda, a memória construída por ele para uma tarefa específica⁶, tendo como resultado desta equação, a busca de um corpo-reflexo da sociedade da época, um espelho dos padrões comportamentais e valores da Europa de então.

Quando se fala das primeiras experiências pedagógicas desenvolvidas por Vsévolod Meierhold referentes ao trabalho do encenador e do ator, percebe-se que sua via prioritariamente corporal e externa em busca de um “ator-máquina”, que culmina com a elaboração da Biomecânica Teatral nos idos de 1918, investe na neutralização da memória pessoal e coletiva (sociocultural) dos participantes, em prol de uma construção corpóreo-memorial de um passado, denominado por ele de “tradição teatral”, na intensão de criar um corpo eficaz e expressivo.

Neste caso, Meierhold investe no que eu poderia chamar de uma “cultura teatral”, isto é, na ideia de teatro como o lugar específico de formação e criação artística, com suas próprias regras e leis, suas crenças e sua “tradição” a ser elaborada a partir de uma idealização do passado⁷ e da construção de um “corpo-padrão” inventado para aquele universo.

5. Ver D'AGOSTINI, Nair. O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator. 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Departamento de Letras Orientais – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. A autora explana sobre sua experiência com a metodologia do Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado (LGITMiK), entre 1978 e 1981, diretamente elaboradas a partir do sistema stanislavskiano.

6. Em várias passagens dos escritos do próprio Stanislávski, é muito ambígua a relação entre memória afetiva pessoal e construída artisticamente, sobretudo nas traduções em português.

7. Uma das fontes principais da Biomecânica Teatral – e a mais divulgada – foi a *Commedia dell'Arte*, além das pesquisas das épocas shakespearianas e do século de ouro espanhol. Ver: THAIS, Maria. Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

Dessa forma, o contexto sociocultural e a memória pessoal e coletiva dos indivíduos de sua escola eram minimizados em função de uma nova ideologia baseada na noção de “homem novo”⁸, criando uma cisão na elaboração do pensamento artístico e da vivência sociocultural do indivíduo. Porém, “as espécies vivas, da bactéria ao homem, não são corpos-máquinas, mas sujeitos aptos a construir um mundo singular a partir das complexas relações que estabelecem com o ambiente onde vivem.” (GREINER, 2005, p. 38)

Greiner (2005, p. 28) ao tratar das sutilezas do pensamento dualista que perpassa os tempos nas teorias – e práticas – científicas, evidencia que “continua existindo um ‘fantasma na máquina’ ou um sujeito que manipula um instrumento, nutrindo a mensagem de que haveria um corpo biológico distinto de um corpo cultural, fenomenológico”.

Aproveitando a referência a Christine Greiner, ela traz à tona em seu livro “O corpo” (op. cit., 25) uma discussão sobre Antonin Artaud, outro importante pensador do teatro que envereda na reflexão sobre corpo e memória:

Assim, diferentemente do corpo cartesiano, o corpo sem órgãos em Artaud referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite.

Isto significa que Artaud estabeleceu uma relação conflituosa e combativa com as convenções de sua própria cultura que, segundo ele, contribuíam para a mediocridade na arte, sobretudo no teatro. Em seu duplo, o teatro confronta-se com uma sociedade estagnada, através do sopro de outras fontes culturais em busca de um homem mais universal, menos fragmentado e, conseqüentemente, pleno dos sentidos físicos e espirituais num mesmo corpo.

Em Grotowski (2007, p. 50) vemos a preocupação em enveredar-se pelas vielas das culturas distantes, sem perder de vista o mergulho no autoconhecimento e no que foi denominado de “organicidade” e “teatralidade” no trabalho do ator e, conseqüentemente, no do encenador, através de um ato de comunhão com o espectador em forma de um “ritual laico”:

Isto é, o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhantes, que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem.

8. Consultar as inúmeras traduções do russo para o francês da professora e pesquisadora Beatrice Picon-Vallin dos escritos de e sobre Meierhold (além de seus muitos artigos publicados sobre o tema) e/ou a atual tradução do russo para o português (do Brasil) de Diego Moschkovich: MEIERHOLD, Vsévolod. Do Teatro. São Paulo: Iluminuras, 2012.

Dessa forma, o corpo passa a ser catalisador e receptáculo das forças internas (pessoais) e externas (culturais), na busca de um ator santo que se doa à audiência através da abertura de todos os seus sentidos, numa autorrevelação (ou autoconfissão) e autossacrifício.

A professora e encenadora Anne Bogart (2011, p. 30) dedica um capítulo de seu livro sobre a preparação do diretor à reflexão sobre a memória, trazendo uma contribuição importante para o domínio não só do teatro, mas das artes em geral, isto é, da criação:

O ato de lembrar nos liga ao passado e altera o tempo. Somos dutos vivos de memória humana. O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar.

A relação indissociável entre corpo e memória está indubitavelmente atrelada à noção de cultura, no sentido em que esta é “experiência compartilhada” em constante transformação (BOGART, 2011) e forjada por acontecimentos históricos, políticos e sociais, em suma, uma construção material e imaterial que se configura e se transforma nas relações (GEERTZ, 1978).

Patrice Pavis (2008, p. 01-02) discute este ponto em seu livro “O teatro no cruzamento de culturas”, no qual levanta questões pertinentes sobre esta tendência cada vez mais usada pelos artistas da cena teatral contemporânea. Dentre suas provocações, traz à tona a possibilidade de “uma visão puramente estética e consumista das culturas”. Porém, percebe a importância e seriedade deste trânsito:

Ao se expandir para a troca intercultural, a prática teatral contemporânea – de Artaud a Wilson, de Brook a Barba, de Heiner Müller a Mnouchkine – não age estabonadamente: ela confronta e interroga as tradições, os estilos de representação e de culturas, que nunca se teriam reencontrado sem estes súbitos apelos de inspiração (...) Ora, esse encontro torna-se tão mais imperativo, porque leva a produção teatral de vanguarda a procurar superar o modelo de historicidade por meio de um confronto de culturas as mais diversas, através do recurso (não sem algum risco de folclorização) ao ritual, ao mito e à antropologia enquanto modelo integrador de todas essas experiências (Barba, Grotóvski, Brook, Schechner).

Neste jogo, as relações entre história, cultura, corpo e memória se tornam ainda mais complexas e delicadas, necessitando de outra maneira de se pensar o ato criativo, de outra epistemologia teatral, na qual o passado e o presente assumem uma importância capital no pensar as poéticas e os processos artísticos no teatro.

Para Pascal Roland (2005, p. 94), “A memória cria efetivamente uma ligação temporal sensível, entre lugar e corpo, e faz ressentir, num dado momento, o que foi ou o que teria podido ser, na reconstrução de um passado no momento

presente⁹.” E mais (idem, 95): “A mobilização da memória se insere, consequentemente, na expressão do instante presente e não na lembrança de um passado inexistente, uma nostalgia¹⁰”.

Levantadas tais questões – que não têm como se esgotar no espaço desta comunicação – fica evidente que, independente de encaminhamentos e poéticas específicas em diferentes tempos e espaços, em se tratando de criação teatral, o corpo e a memória ganham uma dimensão singular, variando conforme o pensamento de seus artistas-mentores e seguidores, ora incorporando de forma veementemente o contexto à sua volta, ora sublimando o indivíduo e sua carga memorial em prol da construção de uma “cultura teatral” que reinventa e reelabora o corpo e a memória de seus participantes na busca de uma unidade de pensamento e ação, poética e estética.

O mais importante é perceber que a construção de um corpo para a cena exige uma relação direta entre as percepções internas e externas do seu agente, e isto significa que não há um pensamento cartesiano em se tratando de corpo, memória e cultura no fazer teatral. O que acontece é que cada proposta evidencia mais um aspecto ou outro, pois seria impossível o processo criativo no teatro tecer-se independente do mundo que o alimenta e é alimentado por ele, “porque todo corpo é também uma construção da cultura” (BAITELLO JÚNIOR in GREINER, 1998, XI).

E, sendo assim, todo processo teatral é também uma construção cultural, na qual o corpo e a memória de seus participantes são otimizados para a fabricação, através de poéticas específicas, de um mundo particular, enfim, de uma “cultura teatral”.

O universo da performance vem enfocando de forma decisiva a relação ser humano-artista em proposições que integram história de vida pessoal e poéticas cênicas, rompendo com um antigo ranço homogeneizante e institucional de uma prática inteiramente apartada da realidade pessoal e sociocultural do artista de teatro.

Já no âmbito das práticas teatrais especificamente, os processos interculturais, cada vez mais presentes em grupos e companhias de todo o mundo, vêm instaurando este vínculo de maneira mais efetiva.

Quando Patrice Pavis (2007, p. 44-45) discute as similaridades e diferenças entre a encenação (*mise-en-scène*) e a performance, ele atribui à primeira movimento a intenção de controlar de forma absoluta a criação, fechando-a nela mesma: “Era o caso com o simbolismo, obcecado pela coerência dos signos e apartado do mundo exterior, e com o naturalismo, procurando reproduzir um meio homogêneo que fosse suficiente a si mesmo.”¹¹

9. Tradução minha: “La mémoire crée en effet un lien temporel sensible, entre lieu et corps, et fait ressentir, à un moment donné, ce qui a été ou aurait pu être, dans la reconstruction d’un passé au moment présent.”

10. Tradução minha: “La mobilisation de la mémoire s’insère en conséquence dans l’expression de l’instant présent et non dans le rapel d’un passé révolu, une nostalgie.”

11. Tradução minha: “C’était le cas avec le symbolisme, obsédé par la cohérence des signes et coupé du monde extérieur, et avec le naturalisme, cherchant à reproduire un milieu homogène qui se suffise à lui-même.”

Em ambas as experiências, a dicotomia personagem/ator, tão difundida pela poética stanislavskiana – e rompida de forma diferente e em graus distintos desde Meierhold, passando por Artaud e Grotowski, entre outros – vem sendo revisitada e repensada, assim como as fronteiras entre linguagens que, concomitantemente ao pensamento artístico oficial e institucionalizado, vem gerindo formas de pensar/agir menos dicotômicas e cartesianas em prol de uma multiplicidade de sentidos e imagens.

E, nesse contexto, o conceito de corpo como mídia primária (HARRY PROSS) vem agregar valores à discussão em pauta, pois “pleiteia que o corpo e sua capacidade de gerar linguagens – voz, gestos, odores, imagens, constitui a primeira mídia, a partir da qual todas as outras se desenvolvem, superpondo-se cumulativamente a ela.” (BAITELLO JÚNIOR IN GREINER, 1998, XIII).

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza* – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Trad. Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOLESLAVSKI, Richard. *A arte do ator*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

D’AGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Departamento de Letras Orientais – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

_____. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

MEIERHOLD, Vsevolod. *Do Teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)*. Recife: SESC, 2006.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROLAND, Pascal. *Danse et imaginaire – Étude sócio-antropologique de l'univers chorégraphique contemporain*. Paris: EME, 2005.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 12^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2009.

MANTO DA APRESENTAÇÃO: SUBJETIVIDADE E CORPOREIDADE EM ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Etevaldo Santos Cruz

Programa de Pós Graduação SENAC Bahia- Cultura e Artes Visuais

theozurc@hotmail.com

RESUMO: Este estudo propõe a reflexão sobre a construção da subjetividade e inserção do corpo, enquanto espaço “sacralizado” e “campo de ressignificação” na obra “Manto da Apresentação” de Arthur Bispo do Rosário. Expressão emblemática de processos de subjetivação marcados pela força da comunicação visual, o Manto da Apresentação sobre o corpo de Bispo do Rosário, lugar habitado e protegido frente ao estranhamento do mundo, lugar da memória, da subjetividade e da ressignificação num corpo que se permite “espaço”.

PALAVRAS-CHAVE: Manto da Apresentação; Subjetividade; Corporeidade; Arthur Bispo do Rosário; Indumentária.

ABSTRACT: This study propose a reflection on the construction of subjectivity and insertion of the body, while space “sacralized” and “field redefinition” in the work “Mantle of Presentation” of Arthur Bispo do Rosario. Emblematic expression of subjective method marking by the force of visual communication. The Mantle of Presentation on the body of Bispo do Rosario, inhabited place and protected against the strangeness of the world, a place of memory, subjectivity and redefinition a body that allows “space.”

KEYWORDS: Mantle of Presentation; Subjectivity; Corporality; Arthur Bispo Do Rosario; Raiment.

1. A (RE) SIGNIFICAÇÃO DA SUBJETIVIDADE E A CORPOREIDADE

“22 DE DEZEMBRO 1938 MEIA NOITE ACOMPANHADO POR 7 ANJOS EM NUVENS ESPECIAIS FORMA ESTEIRA MIM DEIXARAM NA CASA DOS FUNDOS MURADOS RUA SÃO CLEMENTE 301 BOTAFOGO (...) EU COM A LANÇA NA MÃO NESTA NUVES ESPIRITO MALISIMO NÃO PENETRARÁ (...)” (sic)

Com essas palavras Bispo do Rosário narra, em um de seus estandartes, uma visão que teve de anjos, nos fundos da casa onde morava e trabalhava: o texto bordado com linha sobre o tecido de um lençol revive toda potência daquele instante. Um acontecimento que marcaria para sempre a trajetória do “Operário da Passagem.” Arthur Bispo do Rosário, ao ser tragado da “normalidade”, na noite de 22 de dezembro de 1938, e relegado ao estranho universo da loucura, rompeu para sempre

os limites estabelecidos que separavam a lucidez e a “normalidade”. Da hierofania à internação no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, a trajetória do “Operário da Passagem” descortinou o fundamento ontológico que dava sentido à sua existência.

A figura de Bispo do Rosário, interno do Hospital Juliano Moreira, negro, pobre, doente, “estranho”, recebeu como missão catalogar o mundo em miniaturas para apresentar a Deus no dia do Juízo Final. Diante desse vasto universo de criação, uma obra merece destaque – O Manto da Apresentação, peça única desenvolvida por Bispo durante sua vida para o dia da apresentação. Bordada interna e externamente, com riqueza de detalhes que expressa a resignificação da subjetividade de seu criador. Expressão emblemática de processos de subjetivação marcados pela força da comunicação visual, da necessidade de autoria, de construção de uma identidade particular, que permeia a todos os indivíduos.

O Manto da Apresentação é símbolo de resignificação e afirmação da subjetividade, Bispo representa essa dinâmica que rompe os limites entre o “Igual” e o “Estranho”, o Manto é o ponto de significação que demarca o universo de Bispo do Rosário. Indumentária impregnada de subjetivação; aonde quer que fosse, vestido com o Manto, Arthur Bispo do Rosário estaria movendo-se unicamente num mundo próprio, onde ele estivesse, ali seria sua significação. O criador e a criatura eram um só, o Manto da Apresentação sobre o corpo de Arthur Bispo do Rosário, vestimenta que era a materialização da diferenciação e da afirmação da subjetividade, lugar habitado e protegido pelo “Operário da Passagem”. A confecção do Manto é concomitante à produção de todas as acumulações, demais bordados e objetos recobertos por fio azul. Enquanto o mundo era materializado em miniaturas com a utilização de sobras de seu cotidiano, Arthur Bispo do Rosário registrava no Manto um balanço de seu inventário.

A presença de variadas cores de linhas no bordado do Manto da Apresentação em nada se assemelha aos demais bordados de Bispo do Rosário, tanto nos estandartes e como em outras vestimentas, onde existe a predominância do azul desfiado do uniforme da Colônia. (FIGUEIREDO, 2010 p.99)

No que tange à Indumentária como espaço para a construção da subjetividade, é pertinente afirmar que, os significados, a tessitura e entremeados que constituem essas escolhas, legitimam um sujeito sempre à espera, imerso numa contínua mudança, onde o vestuário externa essa subjetividade. No caso de Bispo do Rosário, o Manto da Apresentação tem essa potência. É no vestuário que isso se exprime da forma mais evidente, pois as roupas representam esses anseios de uma forma não verbal, um inaudito da diferença e da expressão da identidade.

A moda é também uma das formas pelas quais os seres humanos, ao abandonarem a exterioridade à escravidão coletiva, procuram salvar da melhor maneira a liberdade interna. Também, liberdade e ligação pertencem àqueles pares de opostos cujo conflito sempre renovado e cujo ir e vir

nos domínios mais variados da vida permitem um estímulo mais fresco, uma maior amplitude e desdobramento do que um equilíbrio adquirido, sabe-se lá como, duradouro e não mais deslocável. Assim como, segundo *Schopenhauer*, a cada ser humano é dado um certo quantum de prazer e de sofrimento que nem pode ficar vazio, nem sobrar, e que em toda diversidade e oscilação de suas relações internas e externas muda apenas de forma, do mesmo modo, poder-se-ia, com menos misticismo, observar em cada época, em cada classe, em cada indivíduo, uma proporção realmente constante de ligação e liberdade ou, pelo menos, o anseio por ela, diante da qual nos é dada apenas a possibilidade de mudar os domínios em que elas se dividem. (SIMMEL, 2008, p 180)

O nosso interesse específico pela obra está centrado em seu caráter estético e sua dimensão estilística, uma criação engendrada à luz da resignificação. A subjetividade, paralela à dinâmica sempre atual da moda, se configura como elemento de afirmação do Eu numa complexa construção da identidade. O indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar “narrativas próprias” que contêm sua compreensão do próprio passado, presente futuro (CRANE, 2006, p.37).

A complexa constituição da identidade num cenário adornado pelos mais diversos aspectos, se configura com “uma subjetividade moderna capaz de comportar uma pluralidade de identidades, pois está imersa em práticas sociais descontinuas, que são sucessivamente reformuladas.” Conforme nos aponta Maria Dolores Mota, a lógica da mudança característica dessa sociedade, está apoiada na lógica da moda, definida como uma inovação contínua e programada, representada pela valorização da novidade em detrimento do antigo e tradicional, seja de vestuário, uso, costume, estilo, gostos. Por tudo isso, compreende-se que, mais do que qualquer outro elemento, o vestuário não somente exprime, mas compõe identidades. (MOTA, 2008, p 23)

Partindo da premissa de que o vestuário não somente exprime como também compõe as identidades, a forma de vestir é uma forma de expressão, uma manifestação particular, que nas palavras de Cidreira, é uma atividade significante; portar uma vestimenta é fundamentalmente um ato de significação, para além dos motivos de pudor, proteção e adorno (CIDREIRA, 2005 p. 95). A autora nos mostra ainda que pela visualidade da composição da aparência, através da vestimenta, acessórios, maquiagem, cabelo, tudo se compõe numa aparição do ser. Assim podemos dizer que a aparência corporal presentifica certos pertencimentos e determinadas adesões. Como bem observou Merleau-Ponty (1983), a evidência sensível da pessoa é sua atitude corporal, seu modo de estar no mundo. Daí a força da moda, entendida enquanto modo de ser, pois ela é quem oferece ao ser a sua possibilidade concreta de apresentação, aparição encarnada num corpo. (CIDREIRA, 2010, p.244)

Na presença de Bispo o universo se torna um resumo da sua existência, ou seja, na sua corporeidade, no Manto em seu corpo o universo está em síntese,

vestir o Manto é para Bispo a afirmação maximizada de seu processo de subjetivação enquanto fazer artístico. É no corpo transpassado pela história, pelos traumas e inscrição do poder que a subjetividade do Operário da Passagem se impõe, o Manto é a síntese da obra, mas ao mesmo tempo o lugar sagrado de todo acontecimento de sua missão, em outras palavras, ao colocar o Manto Bispo desloca o fundamento ontológico de sua vida, das vozes à corporeidade, é momento em que Bispo fala ao seu redor, comunica sua expressão no mundo.

Alice Casanova, em seu texto sobre a *Subjetividade como Corporeidade na fenomenologia de Merleau Ponty*, afirma que: “o corpo nos revela seu aspecto simbólico: o corpo intencionalidade que se exprime e que secreta a própria significação”. (FURLAN & BOCCHI, 2003, p.449) Nesta perspectiva, trata-se de reconhecer o corpo não como veículo de um significado, não como suporte, não como meio, pois ele é a mensagem:

Sempre observaram que o gesto ou a fala transfiguravam o corpo, mas contentavam-se em dizer que eles desenvolviam ou manifestavam uma outra potência, pensamento ou alma. Não se via que, para poder exprimi-lo, em última análise o corpo precisa tornar-se o pensamento ou a intenção que ele nos significa. É ele que mostra, ele que fala. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.267)

Para Casanova, o corpo fala, mas não fala sozinho, fala com alguém, fala para outro, sua essência é dialógica. A capacidade expressiva do corpo transcende os mecanismos de sua fisiologia, revelando sua segunda natureza: o social. Merleau-Ponty (2006) explica esta comunicação como uma forma de comunhão com o outro, na qual um sujeito retoma a intenção expressa no corpo do outro, permitindo que ela reverbere em seu próprio corpo:

O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade é conceber bem este ato e não confundi-lo com uma operação do conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e as atitudes legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (CASANOVA, 2011, p.43)

A singularidade de Bispo está dentro de sua obra, faz parte do dentro, é nela que ele se mostra. O fato de Bispo ser um excluído, um ninguém, um louco, sem direito a voz e ainda assim, apesar ou por isso mesmo, saquear a voz e desafiar o limite e ultrapassar o espaço que lhe estaria reservado na sociedade, o torna a prova constante da experiência viva de resignificação. A reconstrução de sua significação em meio a coisas, tecidos e objetos que, como um arquiteto, vai levantando a edificação da subjetividade, o que nos interessa em Bispo é a dimensão do fazer artístico como campo de possibilidades. A missão que se cum-

pre ao longo de sua passagem resignifica sua existência, alargando-se de modo a abarcar as categorias marginais da vida social, ou seja, compreende-se a obra de Bispo como esse movimento de mudança, transitoriedade e resistência. E sua criação, Bispo rompe com os grilhões que o aprisiona e torna visíveis as virtualidades da dimensão artística de onde menos se espera, isto é, da loucura. A arte constitui o próprio ser nessa diferença.

O mundo de Bispo não só o mundo social e suas circunstâncias, mas também o mundo em si mesmo e sua *psique* numa via de mão dupla. Torna-se a expressão da diferença, que por meio de sua criação, passam os loucos, os fragilizados, os excluídos, os subdesenvolvidos, os menores. Conforme nos diz Patrícia Burrowes, a partir da exclusão, Bispo produziu seu desejo. Desprovido de tudo, produziu o universo. (BURROWES, 2005, p.47)

O processo criativo de Bispo se inscreve como uma necessidade de existência que conduz o autor no encontro com sua obra, a palavra necessidade ganha um sentido mais amplo e complexo que, conforme nos mostra Deleuze:

Os conceitos não existem prontos e acabados numa espécie de céu em que aguardariam que uma filosofia os apanhasse. Os conceitos, é preciso fabricá-los. É claro que os conceitos não se fabricam assim, num piscar de olhos. Não nos dizemos, um belo dia: “Ei, vou inventar um conceito!”, assim como um pintor não se diz: “Ei, vou pintar um quadro!”, ou um cineasta: “Ei, vou fazer um filme!”. É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade – que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista – faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema. (DELEUZE, 1999, p. 03)

Bispo tinha a necessidade de criar, de um lado a missão de reconstruir o universo para o Juízo Final, e de outro, transformar a sua condição de interno e prisioneiro de si mesmo, numa obra de arte, numa máquina de resignificação e contestação.

Renata Pitombo sinaliza que não podemos mais conceber a ação criativa como fruto apenas da subjetividade de um sujeito e se já a consideramos tanto como uma aposta singular e quanto numa resposta aos desafios e apelos culturais e históricos, vislumbramos assim, a sua proximidade com o jogo. (CIDREIRA, 2005 p.85) O fazer de Bispo é transpassado pelo seu histórico, suas construções e ideias, em cada ponto bordado um pedaço da sua subjetividade está inscrita, além de estar em sintonia com as mais contemporâneas preocupações da arte, Bispo, em sua singularidade, no que traz de incomum: ter sido criada dentro de um hospício por alguém atravessado pela experiência da loucura, contra todas as dificuldades, a partir mesmo da pobreza; ter sido por longo tempo ignorada; ter vindo a público inteira de uma vez.

Lançando mão do conceito deleuziano de Rizoma, entendido como linha de “segmentaridade”, segundo os quais ele é estratificado, “territorizado”, organizado, significado, mas ao mesmo tempo, “desterritorizado”, sempre escapando em linha de fuga, conforme nos mostra o filósofo:

O Rizoma não se deixa reconduzir, nem ao Uno nem ao Múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p.32)

Segundo Burrowes, é possível identificar momentos rizomáticos na obra de Bispo do Rosário:

Percebo na obra de Bispo várias características que permitem pensá-la como fazendo rizoma, existe um segmento de organização: estandartes, roupas, objetos mumificados assemblages. No entanto, dentro dessas territorialidades, os limites são tênues: há bordados nos mumificados, mumificados nas vitrines, estandartes nos barcos (...) As matérias se adicionam e interferem umas nas outras. Por toda parte, linhas de fuga. Um limiar onde heterogeneidades se tocam. (BURROWES, 1999, p.24)

A compreensão da criação de Bispo enquanto ação múltipla de movimentos que rompem com as estruturas, uma espécie de rizoma, mesmo sofrendo rompimentos, no caso específico, sua própria condição de interno e “Esquizofrênico – paranoico”, é impossível destruí-lo, a resignificação é a condição ontológica, portanto, não obstante a motivação que potencializava o fazer artístico de Arthur Bispo do Rosário, isto é, a reconstrução do mundo num inventário para prestação de contas no Juízo Final, sua obra é um transbordamento constante de afirmação frente à tentativa de unificação.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Manto demarca o mundo reinventado por Bispo, a conjugação que exprime sua percepção materializada em meio a linhas, bordados, retalhos, missão e objetivo; nas palavras do próprio Bispo: “Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar. (...) A minha morte se fará notar no mundo inteiro”. O Manto da Apresentação é mais que uma excepcional obra de arte; o Manto é o “ponto fixo”. Arthur Bispo do Rosário o produziu especialmente para o encontro com o Pai, naquela que seria uma cerimônia solene. Esse ponto fixo demarca o espaço da construção da subjetividade, a indumentária se impõe

como afirmação da existência. No manto, todos os processos estão inscritos, todos os devires, toda intensidade da existência, eis a corporeidade se impondo.

Impregnado na riqueza de detalhes da reconstituição do mundo de Bispo do Rosário, em bordados e nas cores vibrantes, nas cordas direcionadas para um fim único e pela mão que as acolhe. O Manto da Apresentação é composto por uma variedade de elementos, linhas, botões, retalhos e cordões, todos bordados à mão.

Cobertor, cobertura grossa usada para agasalhar, um elemento simples capaz de proporcionar conforto e proteção. Um cobertor, dentre tantos outros utilizados na Colônia Juliano Moreira; um cobertor comum, simples, da mesma cor de todos os outros até que Arthur Bispo do Rosário o escolhesse como terra firme para a construção de seu mundo e o metamorfosasse no Manto da Apresentação. No emaranhado uniforme de tecidos mudos formados pelos cobertores da instituição psiquiátrica, um deles criou voz pelas mãos de seu criador. Um pedaço de tecido passou a acumular e a apresentar particularidades de quem o manipulava através de constantes interferências em suas tramas. (FIGUEIREDO 2010, p.99)

Para Ferreira Gullar:

Não obstante, a designação ‘manto’ encobre a natureza do arquétipo social sobre o qual Bispo do Rosário elaborou. Esta obra nasce da imitação de uma peça do vestuário da nobreza: parte da roupa de um rei, ou de um general do exército real. Só o paletó interessa, pois nele se concentram os elementos simbólicos ostentatórios de poder e nobreza, como dragonas, bordados, condecorações. (...) o que temos aqui é a apropriação pelo artista de um objeto-símbolo que a seus olhos traduz riqueza, beleza, a nobreza, (...). Vista desse ângulo, esta obra de Bispo do Rosário é, como expressão artística, uma manifestação surpreendente por sua originalidade e força semântica.¹

O trabalho desenvolvido por Bispo do Rosário, o “estilista Apocalíptico”, sobretudo no Manto da Apresentação revela a singularidade da criação, do olhar sobre os elementos que estão presentes no mundo e a finalidade, pois não podemos perder de vista o fato de que, o Manto seria usando no Dia do Juízo Final quando Bispo apresentaria a Deus o mundo inventariado e catalogado. Segundo Hidalgo, desvendar os mistérios do Manto da Apresentação é uma aventura lúdica. A cada olhar aparecem novos símbolos bordados com perfeição. Figuras se materializam, imagens do inconsciente surgem de uma velha manta de hospício. Fitas coloridas caem por cima da veste sagrada. Nas bordas, franjas, cordas e um crucifixo. Tudo

1. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistascriticas&cd_verbete=568&cd_item=15&cd_idioma=28555 — acessado em 13 de abril de 2012

à mostra. No avesso, bordados em azul num forro branco, aparecem os nomes das diletas (e poucos diletos) protegidos de Bispo. Aqueles que ele prometeu salvar do apocalipse, carregados junto ao corpo na passagem (HIDALGO, 1996, p.148).

A obra de Arthur Bispo do Rosário nos possibilita uma reflexão acerca de nosso papel no mundo, a nossa capacidade de resignificar a existência, da indumentária como marca singular e indelével da Subjetividade, pronta a todo o momento a uma constante mutação. A composição da indumentária como resposta aos anseios do corpo e da afirmação da própria existência. O Manto é o mundo que se coloca sobre o corpo, por um lado: uma coisa para vestir, mas ao mesmo tempo, signo de um convite ao transbordamento, eterno devir das singularidades, identidade que se transforma, resignifica.

Ante a efemeridade da vida, o Manto se impõe como uma visão trágica, por meio do artifício, da potência do falso, que a vida é ilusão e desilusão. Obra centrada na imaginação, de natureza aglutinadora, envolvente e sintética, é a encarnação do sacrifício e da salvação, da dor e do êxtase, da infâmia e da glória. No ser submetido à brutalidade e à privação, o Manto tem o poder de restituir a dimensão dos impulsos afetivos e deve ser apreciada com os olhos da alma, pois “o que nela se manifesta aponta para o invisível, o impalpável, o inefável” (SEVCENKO, 2000, p. 46).

REFERÊNCIAS

- BURROWES, Patrícia. *O Universo Segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.
- CRANE, Diana. *A MODA E SEU PAPEL SOCIAL: Classe, Gênero e Identidade das Roupas*. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2006.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os Sentidos da Moda*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CIDREIRA, Renata. *Moda como Expressão Cultural e Pessoal*. *Revista IARA*, São Paulo, SENAC – SP, V.3 N°3, P. 227-244 dez. 2010.
- DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *O Ato de Criação*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.
- FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) Universidade Federal Fluminense: Rio de Janeiro.
- FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. *O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty*. *Estudos de Psicologia*, v.8, n.3, 445-450, 2003.
- GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOTA, Maria Dolores. *Moda e Subjetividade: Corpo, Roupas e Aparência em Tempos Ligeiros*. Disponível em: http://arfeu.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao2/files/moda_e_subjetividade-maria_dolores.pdf. Acesso em 25 de setembro de 2011.

REIS, Casanova Aline. A Subjetividade como Corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty. *Revista Vivência*, Natal – RN, UFRN, n.37, p.37 – 48, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada: Cultura e Sociedade em Tempos de Virada*. São Paulo: Ed. Petrópolis, 2000.

SIMMEL, Georg. A Moda. *Revista IARA*, São Paulo, SENAC-SP, V.1 Nº01, P. 163-188 Abr/Agosto.2008.

CORPO, A BELEZA E AS INJUNÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE FEMININA

Fabiola de Fátima Pimentel de O. Rocha

Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

fabipimentel.psi@gmail.com

RESUMO: Este trabalho buscou, através de uma pesquisa de natureza bibliográfica, discutir a construção sócio-histórica da beleza, refletindo sobre como a imposição de modelos repercute na subjetividade feminina. Para isto, buscamos traçar uma breve cartografia das mudanças nos padrões ocidentais de beleza feminina, a partir do século XIX, até à sociedade atual. Enfatizamos o novo paradigma cultural da contemporaneidade: o dever moral de ser bela como um aditivo aos padrões estéticos de beleza que sempre existiram ao longo da história. Buscamos demonstrar que, apesar da revolução de valores produzida pelo movimento feminista, o corpo feminino continua aprisionado nas práticas de cuidado; a criação de estigmas e formas de exclusão social que culminam numa submersão a um sofrimento psicossocial decorrente de uma constante insatisfação corporal e uma necessidade de aceitação e reconhecimento social que induz as mulheres a buscarem cada vez mais uma intervenção de modificação no corpo.

PALAVRAS-CHAVE: beleza, corpo ideal, mulher.

ABSTRACT: This research studies, through a qualitative method and literature, the multiples ways of socio-historical construction of beauty and it's reflect on on how the imposition of role models helps to build the female subjectivity. To do so, we though about the possibility of drawing, cartographically, a map of the Western standards of female beauty, ever since the nineteenth century, until we reach the present society, which is defined constantly defined as the product of consumption and spectacle. Emphasizing the contemporary cultural paradigm: a moral duty to be beautiful as an additive to the aesthetic standards of beauty that have existed throughout the history. We seek to demonstrate that, despite the revolution of values produced by the feminist movement, that female body is still trapped in care practices; stigmas and forms of social exclusion that culminate in a submersion psychosocial suffering from a constant body dissatisfaction and a need of acceptance and social acknowledge that induces women to increasingly seek to intervene in body modification.

KEYWORDS: beauty, body ideal woman

1. INTRODUÇÃO

Este artigo se propõe a discutir a construção sócio-histórica da beleza, refletindo sobre suas repercussões na subjetividade feminina. Para isto, buscamos traçar uma breve cartografia das mudanças nos padrões ocidentais de beleza feminina, a partir do século XIX, até à sociedade do consumo e do espetáculo, esta em que vivemos. E, por fim, discutimos os impactos desses valores atribuídos à beleza nos modos de subjetivação femininos.

O interesse pelo tema surgiu no percurso de formação em Psicologia, aumentando ao longo do período de estágio curricular obrigatório, no qual foi possível vivenciar algumas experiências de intervenção com meninas – crianças, pré-adolescentes e adolescentes – da periferia de Olinda e Jaboatão, estado de Pernambuco.

O dicionário brasileiro Aurélio afirma que beleza é “coisa bela, muito agradável, ou muito gostosa”. Este conceito evidencia que para identificar a beleza são usados não só os cinco sentidos, mas também outros elementos como padrões estéticos, códigos morais e políticos, que atuam como filtros através dos quais se percebe a presença ou a ausência de beleza em pessoas, animais, coisas e fatos.

Na história da beleza houve muitas mudanças com relação a modelos identificatórios, a práticas de embelezamento do corpo feminino e instrumentos utilizados, sendo possível perceber a influência de valores e interesses ligados a cada época.

Segundo Novaes (2006), atualmente, a beleza é um dos critérios mais utilizados para avaliação do sucesso, determinação, caráter e capacidade de agenciamento da própria vida, particularmente, no que diz respeito às mulheres. Hoje, os meios de comunicação impõem os valores e modelos de beleza socialmente construídos.

Na sociedade do consumo e do espetáculo, vimos que o papel e a função da beleza repercutem sobre o sentido de cuidado. Costa (2005) versa que o cuidado de si, anteriormente voltado para o desenvolvimento da alma, dos sentimentos ou das qualidades morais, migrou para a atenção para com a longevidade, a perfeição da saúde físico-mental, a juventude, em suma, para o *fitness*¹.

Sendo assim aponta-se a dimensão de regulação e controle das práticas corporais, ao sublinhar o lugar que a beleza assume como valor social em torno do feminino. Novaes (2006) assinala que a indústria cultural apregoa que cuidar do corpo é indispensável. A autora ressalta, ainda, que o binômio saúde-beleza, no qual o segundo termo é o determinante – a saúde possui um padrão estético estabelecido -, nos é apresentado como o caminho legítimo e seguro para a felicidade individual. É nessa busca pela felicidade, através do corpo, que o conceito *cuidado de si* foi por nós questionado.

Esse tema, inicialmente consagrado por Sócrates, acabou ultrapassando as fronteiras da filosofia e gradativamente transformou-se em uma verdadeira

1. Palavra de origem inglesa que significa estar em "boa forma física".

cultura do cuidado de si. “A história do cuidado e das técnicas de si seria, então, uma maneira de fazer a história da subjetividade”. (CASTRO, 2009, p. 93)

Com base no exposto, refletiu-se sobre os impactos da ditadura da beleza na subjetividade feminina. Nossa cultura exhibe a mulher permanentemente, como forma de reforçar seus modelos. Crianças do sexo feminino antigamente brincavam com bonecas bebê, sendo esta uma forma de treinar a ‘maternagem’ e construir internamente as funções e os papéis de gênero atribuídos à mulher. Atualmente, com a influência do movimento feminista e suas repercussões no imaginário construído do que é ser mulher, podemos perceber que, paradoxalmente, ao lado das conquistas e avanços alcançados, nossas meninas, futuras mulheres, passaram a brincar com *Barbies* e *Susies*, bonecas que servem de modelo para o padrão de beleza exigido, levando, assim, a que desde muito cedo ele seja introjetado, reproduzindo e reforçando os arquétipos impostos ao corpo feminino. Assim, a mulher passou de um imperativo a outro, antes ser esposa e mãe, hoje, ter um corpo de manequim.

No fim, articularam-se as concepções teóricas visitadas à experiência da prática em estágio obrigatório, onde procuramos revelar o desejo de reconhecimento das meninas e mulheres de baixa renda e as imposições sociais que estão sendo por elas introjetadas. Cremos ser necessário empoderar estas mulheres, reconhecendo o seu valor e sua beleza natural, para que, assim, vislumbrem possibilidades de libertação da prisão social em que seu corpo se encontra.

Espera-se que este artigo contribua para a ampliação das discussões e do conhecimento, fornecendo mais subsídios para uma reflexão crítica acerca dos padrões estéticos estabelecidos na contemporaneidade e do sofrimento psicossocial produzido pelo aprisionamento do corpo feminino nas práticas de cuidado.

2. METODOLOGIA

Esse trabalho é resultado de uma pesquisa bibliográfica e tem como objetivo discutir a construção sócio-histórica do conceito de beleza, refletindo sobre as suas repercussões na subjetividade feminina.

Como procedimento metodológico, inicialmente, procuramos identificar e localizar os documentos que formariam a base teórica deste trabalho em bibliotecas e nas seguintes bases de dados eletrônicas: Bvs, IndexPsi, Lilacs, Pepsic e Scielo. Sendo assim, foi reunido de forma sistemática o material: artigos, livros, dissertações, resenhas que abordavam direta e indiretamente o nosso objeto de estudo, realizando uma leitura crítica, reflexiva e interpretativa, que consiste num reconhecimento, avaliação e verificação dos fundamentos de verdade utilizados pelos autores (MARCONI; LAKATOS, 2001).

Posteriormente, foram feitos fichamentos dos textos para análise e utilizamos o método qualitativo de Análise Interpretativa que consiste em demonstrar os tipos de relações entre as ideias dos autores, em razão do contexto científico e filosófico, de diferentes épocas, e exame crítico e objetivo do texto (GAGLIANO

1979, p. 91-95 *apud* MARCONI; LAKATOS, 2001). Esta análise se orientou pelos objetivos da pesquisa.

3. PADRÕES DA BELEZA

Ao pensarmos na beleza é impossível dissociar a ideia de um padrão, que vem sendo construído ao longo da história. Pensando sobre o início do séc. XIX, Vigarello (2006, p.103) aponta o surgimento do padrão romântico de beleza, aumentando os critérios de excelência física. O olhar se voltou para o corpo. Tal momento histórico representou um marco na mudança da visão estética sobre o corpo direcionado à magreza.

Madame Girardin (1858, *apud* VIGARELLO, 2006), em seus escritos no jornal *La Mode* em 1836, afirmava existir uma beleza voluntária, uma beleza involuntária e uma beleza social feita da inteligência do saber. Esta beleza trabalhada seria mais importante e preciosa do que a anterior, julgada “muito” espontânea.

Podemos aqui sinalizar alguns indícios do que hoje denominamos culto ao corpo, reproduzindo um modelo ideal que pode ser alcançado através de esforço.

Em meados do século XIX as pinturas ilustram a beleza como sendo uma das formas de distinção social. Lipovestky (2000) afirma que a idolatria do belo sexo está diretamente relacionada à divisão de classes: as mulheres das classes privilegiadas, isentas da obrigação do trabalho, podem ocupar seu tempo ocioso dedicando-se às práticas de embelezamento. A mulher de classes mais favorecidas socialmente não é mais vista como mão de obra de trabalho, passando assim a ocupar o espaço privado, doméstico.

Assim, delineiam-se novos padrões culturais e a mulher passa a ocupar um novo papel na conjuntura social, tendo como dever a preocupação com a aparência física. Vigarello (2006) sinaliza que permanecem as representações acerca da anatomia feminina, as quais associam a mulher com a fecundidade, assim, a conformação da bacia no homem dá ideia de força, ao passo que a da mulher indica sua predestinação ao parto.

É válido salientar que esta construção cultural de valores em torno da beleza se dá no meio urbano, na capital. Vigarello (2006) assinala que estudos da época afirmavam que o tédio da província fazia a mulher perder sua beleza. As mudanças econômicas, a revolução dos valores sociais e culturais vividas na capital, pelo contrário, criaria seres mais inventivos, mais atraentes.

Todo esse cenário social movimentava o mercado financeiro e o sistema vigente passa a criar dispositivos de manipulação que levam a uma imagem precisa do corpo, impondo um arqueamento mais acentuado do mesmo. De acordo com Vigarello (2006), é o que reproduzem todas as revistas de moda na virada do século: corpo em curva.

No final do século XIX, o corpo se revela, linhas aflorando sob a roupa, contornos impostos ao olhar, revelando a maior liberdade concedida ao desejo. É com essa autorização que o nu se banaliza, no fim do século. Outro modelo de

beleza se cria mais liberado, ele emagrece o alto das coxas, aumenta o comprimento das pernas.

É possível perceber que o desejo passa a ocupar um lugar de destaque no meio social, legitimado, mas ainda perseguido em suas transformações, visto que renova os velhos temores acerca do artifício feminino, do poder que têm as mulheres de, com sua sedução, arrastarem o homem para a decadência.

Ao final do séc. XIX e início do séc. XX, devido às manifestações reivindicatórias das mulheres, há uma mudança nos padrões estéticos, todavia os contornos dos corpos femininos continuam a ser vigiados, e torna-se cada vez mais clara a responsabilização da mulher pelo cuidado de si.

O séc. XX é caracterizado pelos avanços científicos e tecnológicos, atrelando o ser humano à técnica. A beleza física da mulher diz respeito não tanto à valorização de traços individuais, mas, a adequação a modelos estéticos globais, que massificam formas de ser e que são vendidos como possibilidades de afirmação da própria identidade.

Nesse contexto a magreza é associada a sucesso, eficácia e adaptabilidade, próprias de uma mulher que pode se afirmar livre e dona do próprio corpo. Temos aí, um paradoxo, ao lado das lutas feministas pela visibilidade e libertação das mulheres a ditadura da beleza que impõe um corpo feminino magro e escravo dos cosméticos e tratamentos que impõem a ideia de cuidado através do seu uso. Nesse contexto, sentir-se feia é sentir-se um fracasso já que o dever de uma mulher é ser bela. É, também, a possibilidade concreta de exclusão social por não estar dentro do padrão. Como pode o bem estar feminino ser promovido através de uma única e última verdade?

Portanto, os cuidados da beleza se tornam a Religião do Corpo. Baudrillard (1970) versa sobre a moralização do corpo feminino, que se dá pela percepção da beleza como atributo moral da mulher e que se transforma num dispositivo comercial, embora se deva ressaltar que as compras não são as mesmas para todos, apesar do sucesso do sistema.

4. O CORPO NA SOCIEDADE DO CONSUMO E ESPETÁCULO

Para dar início a tais discussões, é importante compreender o que se entende por sociedade do consumo, esta é uma expressão do capitalismo. Segundo Baudrillard (1995) o consumo orienta as novas relações estabelecidas entre os objetos e os sujeitos, dessa forma a lógica do consumir direciona crenças, desejos e os objetos tornam-se cada vez mais valorizados pelas pessoas.

Debord por sua vez coloca que o espetáculo é próprio da nossa sociedade que o usa como instrumento de unificação, como uma afirmação da aparência e de toda a vida humana, assim, afirma o autor, o espetáculo se constitui como "uma relação social entre pessoas mediada por imagens". (p.14).

Portanto a sociedade do espetáculo é a própria sociedade de consumo, vive-se numa organização social onde a produção aumenta não por uma necessi-

dade do humano, mas para a obtenção do lucro de alguns privilegiados. Inserido na cultura do consumo, o sujeito passa a se nortear por mensagens veiculadas através de imagens que valorizam o ter para ser, aprende a usar objetos para tamponar o desejo, o que conduz a um empobrecimento da cadeia simbólica. “O corpo, o rosto, a maneira de se comportar em cada detalhe dos movimentos de inserção social é sempre algo que tem a ver com o modo de inserção na subjetividade dominante”. (GUATARRI, 2010, p. 336)

É dentro desta lógica, produzida pela cultura do consumo e do espetáculo, que o corpo vem sendo utilizado como instrumento de manipulação, com discursos de verdade que aprisionam formas de ser e de se constituir enquanto sujeito.

Refletindo também sobre a construção da identidade na sociedade do espetáculo que, como já dissemos, é a própria sociedade do consumo, Khel (2004), considera que o mecanismo que garante ao sujeito a visibilidade necessária para que ele exista socialmente, já não é o da identificação com um líder, sendo substituído pela tentativa da produção de identidades. Assim, ela coloca que “já não é mais com a imagem do Outro que o sujeito tenta se identificar, mas com uma espécie de imagem de si mesmo apresentada pela televisão como uma imagem corporal” (KHEL, 2004, p.158).

Seguindo essa lógica, observamos hoje, no entender de Costa (2001), o surgimento de um novo modelo de identidade: a bioidentidade — “o corpo se torna espelho da alma” (p.3). Aumentam, portanto, a responsabilidade e a preocupação consigo, o que demanda vigilância e disciplina permanente nos cuidados com o corpo. A falta de tal habilidade caracteriza os estultos, aqueles que se mostram incapazes para exercer o controle no domínio do corpo e da mente, de acordo com os princípios da qualidade de vida, preconizados pela ciência.

O foco do problema ético muda na sociedade contemporânea, passando de uma estetização da vida para o cuidado de si, medicalizando, assim, as relações do sujeito consigo, envolvendo uma série de orientações que passam a ser impostas como essenciais para a existência humana, como a prática de exercícios físicos e mentais, o controle da alimentação, entre outros.

Guatarri (2010) considera que nas sociedades industriais desenvolvidas, nos é atribuído um corpo, produzem um corpo para nós. Esse corpo deverá ser capaz de se desenvolver no espaço social e produtivo, mas, nós temos inteira responsabilidade por ele.

Novaes (2010) observa que na cultura atual há um processo de artificialização do corpo quebrando as fronteiras entre natural e artificial. O sujeito, responsável por si, torna-se engenheiro do seu próprio corpo, redesenhando infinitamente as fronteiras corporais, chegando, em alguns casos, a um processo de negação de sua própria materialidade numa espécie de “rejeição corporal da corporeidade” (NOVAES, 2010, p.121), ou ainda, como a mesma autora coloca, um horror à gordura, que se expressa numa espécie de *lipofobia* como um sintoma social.

O discurso normalizante da beleza é reforçado pela medicalização das relações de cuidado que é construído pela Medicina e atualizado nas intervenções

estéticas. “As pessoas que fazem uma cirurgia plástica estética estão sofrendo psicologicamente porque têm algum “defeito” no corpo, e após a intervenção estão “curadas” desse mal-estar.” (POLI NETO; CAPONI, 2007, p. 580).

Daí, então, nos perguntamos: qual o sentido do cuidado contemporâneo? Os avanços com relação à expectativa de vida, a longevidade, melhores condições de vida são irrevogáveis, mas a quem essas práticas de cuidado estão, prioritariamente, servindo? O aumento do crescimento do mercado da beleza é apontado por diversos autores e está estampado sempre nos meios de comunicação, mas quais são os sofrimentos vividos devido a essa exacerbação do cuidado com a aparência exterior?

5. INJUNÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE FEMININA

Eu penso mais na velhice, no fato da mulher... você vai ficar feia, velha, ficar menos atraente e penso na morte, né? Mas não especificamente na menopausa... Você...à medida que você vai ficando mais velha, você vai perdendo seu valor como mercadoria (ALVES *et al*, 1981, p. 324).

Como nunca, a beleza feminina é considerada coisa séria não apenas no relacionamento entre homens e mulheres, mas, também, para o funcionamento da própria organização social, afinal de contas é muito rentável a produção da beleza da forma como é veiculada na mídia.

A mulher foi aprisionada no lugar de mãe, de santa, de esposa, e em seu próprio corpo na medida em que, nos últimos séculos, mulheres vêm sofrendo cobranças cada vez maiores para serem magras. Assim, passivas e alienadas, utilizam o pouco peso e a boa forma, como uma maneira de sentirem-se aceitas por si mesmas e pelos outros.

Com relação à ditadura da beleza feminina, Lipovetsky (2000) sinaliza que desde os anos 60, violentas críticas são feitas pelo movimento feminista contra esse aprisionamento do corpo das mulheres nas práticas de cuidado, denunciando estereótipos estéticos veiculados nas revistas destinadas ao público feminino. Ele pontua que tais padrões de beleza são vistos pelas feministas como um meio de opressão do feminino.

O referido autor aponta que o mito da beleza feminina tem como objetivo maior a perpetuação da hegemonia masculina e da submissão feminina, sua história não faz mais do que corroborar a sujeição das mulheres ao desejo masculino. Assim, a questão da beleza feminina é de cunho político.

No momento em que as antigas ideologias domésticas, sexuais, religiosas perdem sua capacidade de controlar socialmente as mulheres as injunções da beleza constituíram o último meio de recompor a hierarquia tradicional dos sexos, de “recolocar as mulheres no seu lugar”, de reinstalá-las em uma condição de seres que existem mais por seu “parecer” que por seu “fazer” social. Al-

quebrando psicológica e fisicamente as mulheres, fazendo-as perder a confiança em si próprias, absorvendo-as em preocupações estético-narcísicas, o culto da beleza funcionaria como uma polícia do feminino, uma arma destinada a deter sua progressão social. Sucedendo a prisão doméstica, a prisão estética permitiria reproduzir a subordinação tradicional (LIPOVETSKY, 2000, p.135).

De acordo com ele o feminismo contemporâneo, pensa que para a desconstrução dos valores em torno da beleza é preciso analisá-la como um instrumento de dominação que tem como intuito desagregar as tribos. É válido salientar que formas de exclusão social são criadas para legitimar o que socialmente definiu-se como belo.

Novaes (2006) sinaliza que o normativo para a mulher contemporânea não é a imposição de modelos de beleza, uma vez que o discurso sempre foi esse, mas o fato de se afirmar, sem cessar, que ela pode ser bela, se assim o quiser. Deixando de ser um dever social, a beleza passa a ser um dever moral. A mensagem veiculada é que a beleza é passível de apropriação: “Você também pode conseguir, se esforce!”.

Assim, aponta-se que a beleza se apresenta como possibilidade de ascensão e inclusão social, se tornando artigo de primeira necessidade para as mulheres. Assim, se submetem a dietas rigorosas e a intervenções corporais que comprometem sua saúde física e psicológica.

Por fim, muitos autores apontam que os recorrentes fracassos para a obtenção do corpo ideal geram quadros de desmoralização, depressão, sentimento de culpa, vergonha, desvalorização e desgosto de si nas mulheres.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho não tivemos a intenção de fazer qualquer apologia à gordura, à falta de cuidados com a saúde e nem desmerecer as tecnologias e produtos desenvolvidos para tal e muito menos vitimizar a mulher, pois, reconhecemos todos os seus progressos no mundo profissional e os lugares que vem galgando socialmente.

Mas sim problematizar tais questões vividas em nossa sociedade e evidenciar os estigmas e formas de exclusão social acerca da obesidade e da feiura a ela relacionada, e que diferem daqueles que dizem respeito à raça, sexo ou classe social. Nestas, o indivíduo é compelido, moralmente, a camuflar sua atitude preconceituosa uma vez que ao sujeito que apresenta essas características não é atribuída culpa ou responsabilidade, enquanto a feiura “traz o prazer de uma exclusão, sem culpa” (NOVAES, 2006, p.24), pois, supostamente, é gordo quem quer ou não tem suficiente força de vontade para deixar de sê-lo.

Finalmente, lançamos a ideia de ver esse corpo como parceiro, que amplia nossas relações, o contato com o mundo, possibilitando a nossa interação com o real. Pensamos que a vontade de fazer alguma modificação corporal deva ser realizada a partir de um autoconhecimento para que essa possibilidade não se torne uma camisa de força.

REFERÊNCIAS

- ALVES, B. M. *et al.* *Espelho de Vênus: identidade Social e sexual da mulher*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Ed. 70, 1995.
- CASTRO, E. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- COSTA, J. F. A. *Subjetividade Exterior*. Palestra apresentada sob o título de A Externalização da Subjetividade, 2001. Disponível em: <http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/artigos/artigos_html/subjetividade.html>, acesso em 20 de abril de 2011.
- _____. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- COSTA, L. V.; *et al.* O corpo, a cirurgia estética e a saúde coletiva: um estudo de caso. *Ciência e Saúde Coletiva*, Vol. 15, Núm. 1, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232010000100013>, acesso em 30 de outubro de 2011.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. Emoção – energia – corpo -sexo: o mito da “viagem” de liberação. In *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. *Fundamentos de metodologia científica*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 2001.
- LYPOVETSKY, G. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NOVAES, J.V. *O intolerável peso da feiúra*. Sobre as mulheres e seus corpos. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio:Garamond, 2006.
- _____. *Com que corpo eu vou? Sociabilidade e usos do corpo nas mulheres das camadas altas e populares*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Pallas, 2010.
- NOVAES, J.V.; VILHENA, J. Do homem-máquina ao corpo descarnado: sujeito, corpo e agenciamentos culturais. *Revista Vivência*. N. 35 UFRN, 2011. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/35/PDF%20para%20INTERNET_35/09_Joana%20Vilhena_e_Junia%20de%20Vilhena.pdf>, acesso em 08 de agosto de 2011.
- POLI NETO, P.; CAPONI, S.N.C. A Medicalização da Beleza. *Interface – Comunicação, Saúde e Educação*, v.11, n.23, set/dez 2007. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832007000300012>, acesso em 02 de outubro de 2011.
- VIGARELLO, G. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SINTONIA: INVESTIGANDO HABILIDADES COGNITIVAS NA PERFORMANCE DA DANÇA

Fatima Wachowicz

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

fatima.wachowicz@gmail.com

RESUMO: A *performance* intitulada ‘Sintonia’ é o resultado de uma pesquisa prática que relaciona os estudos da dança e da psicologia cognitiva e discute o conceito de Cognição Coreográfica. As noções de cognição, percepção e memória são sugeridas por Matlin (2002), Corballis (2001), Grove, Stevens, McKechnie (2005). O objetivo é explorar os processos cognitivos subjacentes implicados na atuação, criação e observação da dança, considerando conceitos dos autores acima mencionados. Durante a *performance*, o público recebeu individualmente um *iPod* que permitia escolher as músicas para ouvir durante a apresentação. Alterando as maneiras que usamos os sentidos, a dança é construída em ações e cenas através do estímulo visual e auditivo, linhas de movimento e silêncio. A dança emerge como gerador de imagens, memórias, pensamentos, sentimentos, engajados todo o tempo quando se está consciente que uma situação existe. Implicações entre os processos de atenção e memória serão discutidas.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Cognição Coreográfica; Atenção; Memória.

ABSTRACT: The performance entitled ‘Sintonia’ is the result of a research that relates the practice of dance studies and cognitive psychology, and discusses the concept of Choreographic Cognition. The approach builds on notions of cognition, perception and memory discussed by Matlin (2002), Corballis (2001), Grove, Stevens, McKechnie (2005). The goal of the present paper is to introduce the underlying cognitive processes involved in dance-making, dance composition and observation. Initially, individuals among the audience receive an iPod that allows them choose songs to listen to during the presentation. By altering the ways we use the senses, the dance is built on actions and scenes through visual and auditory stimuli, lines of movement and stillness. *Dance as container and generator of imagery of thoughts, memories, feelings, and engaged all the time when you are aware that a situation exists.* Implications between attention and memory processes will be discussed.

KEYWORDS: Dance; Choreographic Cognition; Attention; Memory.

Habilidades cognitivas atuam juntas para criar em nosso corpo as impressões e qualidades dos objetos que existem no mundo. O termo ‘Cognição Coreográfica’ se refere aos processos psicológicos de conhecimento, entendimento e apren-

dizagem da Dança, e tem implicações na construção e refinamento do material de movimento explorado com a intenção de criar um trabalho artístico (GROVE, STEVENS, McKECHNIE, 2005).

O objetivo deste trabalho é dialogar os estudos da dança e da psicologia cognitiva através da análise da *performance* 'Sintonia'.¹ O processo criativo de 'Sintonia' parte da ideia de explorar o potencial de estímulos para a construção da percepção da *performance* pelo público, tendo como referencial teórico as noções de cognição, percepção e memória, sugeridas por Matlin (2002), Corballis (2001) e Grove, Stevens, McKechnie (2005).

'Sintonia' é um solo elaborado pela autora em parceria com a Cia. Espontânea de Teatro², com direção de Wagner de Miranda, sonoplastia, pesquisa e seleção musical de Camilo Brunelli, vídeo de Ricardo Escudeiro e apoio de Erika Ikezili, Shiva Point e BBP Comunicação.

O anseio em realizar a *performance* 'Sintonia' emerge após os anos de doutorado, em que a autora se dedicou aos estudos da psicologia cognitiva e neurociência em interface com a dança. O desejo de voltar a desenvolver um trabalho artístico impulsionou o processo criativo que surgiu carregado de pensamentos e conceitos científicos. Misturam-se as investigações das possíveis relações do corpo na cena urbana, os estados corporais que emergem no decorrer do processo, os estados de atenção e percepção da cena pelo público com a efemeridade da dança ao vivo.

A concepção da *performance* propõe que a apresentação seja feita em local público ao ar livre, como praças ou calçadas, visando aproximar a dança do cotidiano da cidade, sua relação com a arquitetura e os espaços possíveis para intervenções cênicas urbanas. Não cabe neste ensaio discutir os aspectos da arte contemporânea em ambientes urbanos, mas vale pontuar a importância destas intervenções. A arte apresentada na rua contribui para uma maior interação dos transeuntes com a cidade em que vivem ao proporcionar o deslocamento do olhar e percepção de si e da cidade, transformando ambientes em zonas de experimentação, pervertendo e resignificando espaços e complementando papéis (GARROCHO, 2008).

A apresentação se inicia quando a *performer* começa a movimentar-se e a caminhar formando um círculo de espectadores ao seu redor. Uma vez formada a

1. *Performance* apresentada pela autora, em 2011, estreou no *Foro Internacional de Dança Contemporânea y Artes de Movimiento – Performática 2011 – Replanteando Prácticas*, realizado na *Universidad de las Américas Puebla – UDLAP* (México); apresentada no Festival Rio Ao Vivo/Arte ao Vivo, promovido pela WDA-Americas/World Dance Alliance Américas, no Rio de Janeiro, e em São Paulo, na Avenida Paulista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eyGH6bKa5zQ>>.

2. Cia. Espontânea de Teatro, formada em 2009 em São Paulo pelo encenador Wagner de Miranda, o dramaturgo e ator Camilo Brunelli e o videomaker Ricardo Escudero, investiga a cena contemporânea propondo o realinhamento de parâmetros essenciais encontrados no teatro tradicional, como o tempo, o espaço e a dramaturgia. (<http://www.ciaespontanea.wordpress.com/>)

roda, a artista entrega ao público individualmente um *iPod* com músicas previamente gravadas. Ao receber o aparelho de áudio digital, cada pessoa é informada que pode escolher a música que quiser ouvir durante a apresentação.

No momento em que o público coloca os fones de ouvido e começa a ouvir a música, os ruídos urbanos ficam em segundo plano e a atenção passa a ser principalmente focada na cena. Parte do público não recebe o aparelho, pois não há *iPods* para todos, eles continuam escutando os ruídos e sons do ambiente em primeiro plano. Mas, nem por isso os espectadores deixam de parar e observar a dança, ou olhar somente por alguns instantes e seguir seus caminhos.

Contudo, as hipóteses que guiaram esta pesquisa sugerem que o espectador é levado a focar a atenção na cena ao colocar o *iPod*, pois a escolha da música promove diferentes percepções em cada pessoa, em cada cena e a apreciação da *performance* pode suscitar ativação de memórias distintas em cada um devido à escolha musical individual.

Alguns autores sugerem que percepção e atenção são habilidades cognitivas que atuam juntas. (MATLIN, 2002; MATLIN & FOLEY, 1997) Desta maneira, o público passa a interpretar o estímulo visual e auditivo através das sensações das informações, devido à capacidade que o corpo possui em rapidamente transformar o estímulo que chega (sensação) em percepção, dando-lhes significado e organização.

A psicologia cognitiva e a neurociência propõem tipos diferentes de atenção. Ativamos nossa atenção quando prestamos atenção em algo ou alguém. Enquanto a atenção dividida sugere que se preste atenção a duas ou mais informações, a atenção seletiva sugere que se responda seletivamente a uma informação e se ignore as outras. (MATLIN, 2002)

Parece normal podermos combinar mais de uma tarefa e desempenhá-las ao mesmo tempo, porém, compartilhar duas tarefas como ouvir alguém contar uma história ao telefone e prestar atenção na informação do noticiário do rádio ao mesmo tempo não é uma tarefa fácil. Na verdade, isto é possível por um breve momento, mas no decorrer, algumas informações do noticiário e/ou da conversa ao telefone serão perdidas e as duas informações não serão relatadas integralmente, pois a atenção é seletiva. (TREISMAN, 1960, apud MATLIN, 2002) Ou seja, neste exemplo, é preciso focar a atenção em algum dos estímulos captados pela percepção auditiva, ou então a informação não será devidamente registrada em nossa memória.

Contudo, os seres humanos são extremamente competentes em fazer duas ou mais coisas simultaneamente, embora não se possa prestar atenção a tudo ao mesmo tempo. Pesquisas sobre atenção dividida confirmam que com um treinamento mais extenso, somos capazes de realizar mais tarefas. (HIRST *et al*, 1980; SPELKE *et al*, 1976; WILKMAN *et al*, 1998; apud MATLIN, 2002) É possível cantar e dançar ao mesmo tempo!

Estudos das ciências cognitivas, em especial a robótica, apontam que a atenção multimodal é um requisito fundamental para possibilitar que robôs humanóides, em ambientes complexos, atuem socialmente com as habilidades cognitivas humanas. (SCHAUERTE, KUHN, KROSCHEL, STIEFELHAGEN, 2011)

Em seres humanos, um exemplo de atenção multimodal pode ser verificado quando paralelamente ouvimos uma música, seu ritmo, e começamos a dançar uma dança de salão. Podemos compartilhar todas as tarefas de mover o corpo juntamente com o parceiro na cadência e no ritmo da música, deslindando passos e giros pelo salão, e executá-las ao mesmo tempo sem sair do ritmo, sem pisar no pé do parceiro, sem perder o equilíbrio e leveza. Dançar diferentes ritmos de dança de salão envolve atenção, percepção visual e auditiva e o sistema motor. É uma tarefa cognitiva complexa que, para alguns, pode ser facilmente realizada, para outros pode ser um pouco mais difícil e muitos não conseguem executá-la.

Pensando na pesquisa com robôs mencionada acima, pode-se dizer que os cientistas cognitivos estão investigando maneiras de fazer com que os robôs humanoides consigam realizar uma tarefa tão complexa quanto dançar uma dança de salão. Apesar, obviamente, de suas pesquisas terem outros objetivos. Isto porque, experimentos como estes, investigam como os robôs podem incorporar mecanismos de atenção que concentrem o processamento dos estímulos potencialmente mais relevantes, enquanto controlam o sensor de orientação para melhorar a percepção dos mesmos. (SCHAUERTE, KUHN, KROSCHER, STIEFELHAGEN, 2011) Processos cognitivos são bastante complexos e pode ser difícil desenvolvê-los artificialmente.

Na *performance* 'Sintonia', o público no momento em que recebe o *iPod* e coloca os fones nos ouvidos é convidado a perceber a apresentação de forma diferenciada daqueles que não receberam o aparelho, pois a atenção destes com a cena é implicitamente focada através do diferencial sonoro. Assim, o uso do *iPod* visa a promover a atenção seletiva, minimizando os ruídos do ambiente da rua, e, ao mesmo tempo, levar o espectador a permanecer atento à dança.

A temática do feminino é colocada no foco da afinação dos sentidos. As músicas selecionadas para escolha e apreciação do público são todas interpretadas por mulheres³ que se destacam por suas atuações como artistas ao redor do mundo. Durante o processo criativo, objetos foram sendo agregados ao trabalho, como um par de sapatos, um saco plástico, um frasco de creme, um mapa de papel, um spray aromatizante e uma cadeira de escritório giratória.

A *performance* se desenvolveu em cenas nas quais os objetos são manipulados independente de suas funções e são resignificados pelas ações e movimentos. A dança emerge como geradora de imagens e pensamentos. Cada espectador é convidado a perceber as cenas e envolver-se da maneira como desejar, pois as cenas podem despertar diferentes emoções a cada linha, quietude, ação, gesto e particularidade existente nas situações apresentadas.

3. Nomes das intérpretes e das respectivas músicas: Tania Leon, Mística; Nanaco, Cat and the poet; Arteciopelados, El álbum de mi cabeza; Kirsty Maccoll, In this shoes; Madonna, Mer Girl; Bjork, Human Behavior; Shiina Ringo, Ringo no Uta; Maria Bethânia, Não tenha medo; Cesária Évora, Saudade; Cibo Matto, Flowers; Jocy de Oliveira, Kseni, a estrangeira; Chavela Vargas, La Llorona; Dança Pataxó; Rimi Natsukawa, Hana; Akiko Kanazawa, Tsugaru.

A *performer* não usa *iPod* nem há sonorização externa. Durante os ensaios apenas cinco músicas, das selecionadas nos *iPods*, foram usadas como estímulo criativo e foram resgatadas durante a apresentação silenciosamente na memória da *performer*. O controle do tempo de duração das cenas foi trabalhado nos ensaios exaustivamente, para que cada apresentação tivesse a duração de 20 minutos. A memória silenciosa das músicas dá à *performer* ritmo e intenção nas cenas que sucessivamente se alternam.

Após as apresentações, normalmente, é feito um bate-papo com as pessoas interessadas. É importante frisar que o diálogo com o público é realizado abertamente e os espectadores não são solicitados a responder questionário ou outro instrumento de coleta de dados. Normalmente, o diálogo se faz pelas observações, perguntas e comentários sobre o trabalho.

Porém, nas conversas com a plateia, puderam ser observadas diferentes associações e percepções sobre um mesmo momento. Por exemplo, há uma cena em que a *performer* coloca um saco plástico transparente na cabeça e fica por algum tempo com este objeto. A respiração fica difícil, a movimentação torna-se instável e a visibilidade prejudicada.

Sobre essa cena, uma pessoa do público relatou que se emocionou muito e até as lágrimas vieram-lhe aos olhos, estava ouvindo a música “La Llorona”, cantada por Chavela Vargas. Disse ainda, que durante aquela cena pensou na repressão, violência e o pouco poder e autonomia das mulheres no mundo, relatou a cena como tensa e pesada. Por outro lado, sobre esta mesma cena, outro espectador disse tê-la percebido como um grito de liberdade e denúncia, e sentiu-se feliz pelas mulheres terem voz ativa no mundo contemporâneo. Ele ouvia “Flowers”, da banda Cibo Matto.

Desde a década de 1970 algumas pesquisas em dança vêm investigando maneiras em como usar os sentidos durante o fazer e observar a dança. A coreógrafa, *performer* e *videomaker*, Lisa Nelson, explora a função dos sentidos em suas *performances* e pesquisas dos movimentos do corpo. Seu trabalho é focado na base física da imaginação, isto é, através de práticas físicas, Lisa busca alterar a maneira como os sentidos são usados durante o fazer e o observar o movimento.⁴ A artista intitula a construção da experiência de improvisação corporal proposta por ela de ‘afinação dos registros’,⁵ nos quais visão, audição, tato, cinestesia e intuição são seguidos das características de ambos os ambientes, interno e ex-

4. Disponível em: <<http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=498>>. Acesso em: julho de 2012.

5. Lisa Nelson, intitula sua pesquisa de *Tuning Scores – Composition, Communication and the Sense of Imagination* (Afinação/Sintonização de Registros – Composição, Comunicação e o Sentido da Imaginação), sugere, como resultado do seu trabalho em vídeo e dança a aproximação da composição espontânea e da *performance*. Disponível em: <<http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122>>. Acesso em: julho de 2012.

terno ao corpo. Afirma ainda, que uma experiência corporal como a dança não pode ser definida como uma forma de conhecimento predominantemente visual.

Sob a luz dos conceitos do termo Cognição Coreográfica (Grove, Stevens, McKechnie, 2005), a pesquisa 'Sintonia' navega e se relaciona com os estudos de Nelson. 'Sintonia' propõe uma experiência de dança por estímulos que não sejam predominantemente visuais, buscando estados corporais e relações de engajamento de diferentes maneiras. Entende-se que o corpo contém o ambiente e a imaginação, sendo a intenção e a atenção os agentes da mudança das suas dinâmicas. A composição e o desenrolar das ações, cenas e movimentos ocorrem via organização, percepção, padrões e entendimento da estrutura biológica (pele, ossos, músculos, cérebro, água) e experiência (memória, desejo, sentimento imaginação, expectativa, opinião, percepção do ambiente, movimento). (WACHOWICZ, 2009)

Pensando com Nelson, sugere-se que a proposta de 'afinação dos sentidos' compartilha o entendimento da dança como atividade de cognição incorporada, que tem a capacidade de unir conhecimento declarativo, procedural e emocional, (HANNA, 2008) na medida em que relaciona o conhecimento dos processos cognitivos adjacentes na construção e aprimoramento do material de movimento, como proposto por Grove, Stevens e McKechnie (2005).

Contudo, para promover um diálogo profícuo entre corpo e memória, elegu-se a habilidade da atenção, investigada na *performance* 'Sintonia', como a ponte de articulação de ideias.

Desta maneira, uma breve conceitualização sobre os processos de memória faz-se necessária. Tais processos podem ocorrer em três diferentes níveis: Memória Sensorial (MS), Memória de Curto Prazo (MCP) e Memória de Longo Prazo (MLP). (CORBALLIS, 2001; ASHCRAFT, 2007; MATLIN, 2002) A forma como a informação é passada e como o material é mantido ou perdido se dá através de um nível particular de memória.

É importante frisar que os diferentes níveis de memória não pertencem a diferentes sistemas. (CROWDER, 1993, apud MATLIN, 2002) Ao contrário, todos os níveis fazem parte dos processos que retêm dados, ideias, sensações e impressões adquiridas. (MATLIN, 2002)

Primeiramente, o estímulo é captado pelos órgãos dos sentidos e através da percepção passa para a MS, que é a parte mais breve do sistema de memória. A MS recebe o estímulo e o preserva pelo tempo aproximadamente de alguns milissegundos a um segundo. A informação cairá no esquecimento caso não ative nossa atenção. Ou seja, se o estímulo não promover um interesse para que se fixe o olhar, a audição, a sensação tátil, paladar ou aroma sobre o objeto, ele não será processado e retido na MCP. E a informação cairá no esquecimento.

Porém, uma vez ativada a atenção, a informação passará para o próximo nível, e será retida na Memória de Curto Prazo. Ou seja, estímulos de atenção constituem a abordagem que leva os dados para dentro do sistema de processamento de informações. Contudo, Ashcraft (2007, p. 230) sugere que "alguns

processos mentais que ocorrem na Memória de Curto Prazo não são revelados para a consciência”. Entretanto, Matlin (2002) esclarece que a MCP é pós-atenta (consciente) e depende da atividade do cérebro assim como a MS, mesmo esta sendo pré-atenta (inconsciente).

A MCP articula algumas funções importantes, pois nos auxilia a lembrar de informações visuais e espaciais e também coordena nossas atividades cognitivas e planeja estratégias. É um tipo de memória muito breve, a memória imediata do material que está sendo correntemente processado.

Por outro lado, a Memória de Longo Prazo possui grande capacidade em reter as experiências e informações que gradualmente obtemos durante a vida, articulando as informações do que vivenciamos no passado, construindo o conhecimento com experiências atuais, e assim dando sentido ao que somos. (CORBALLIS, 2001)

O que difere a MCP e a MLP é a capacidade e o tempo de retenção da informação. Atkinson e Schiffrin (1968; 1971 *apud* CORBALLIS, 2001) observam que as recordações na MCP são delicadas e podem se perder em 30 segundos se não forem repetidas. Já a MLP está apta a reter diversas informações durante muitos anos.

Todavia, nos processos de codificação, retenção e recuperação de informações da memória, outras habilidades cognitivas estão articuladas. A percepção é primordial para que a informação seja captada pela MS. Assim como a atenção permite de maneira decisiva que a experiência passe para a MCP. Também na MLP, a recuperação e repetição das informações são cruciais para que as informações não caiam no esquecimento.

Sugere-se que na *performance* ‘Sintonia’ a utilização do *iPod* pelo público gerou processos cognitivos subjacentes, como atenção focada que contribuiu para ativação de conhecimentos implícitos e acionamento de memórias, tanto pelo estímulo sonoro, quanto pelo estímulo visual compartilhado. E ainda, os processos subjacentes, como as representações mentais (ou representações cognitivas), criados pela *performer* que emergiram durante as cenas. A memória tem o papel de modelar as conexões associativas da extensa rede de informações que possuímos, tornando itens de informação acessíveis a outros itens de informação.

Para concluir, buscou-se neste trabalho analisar a *performance* ‘Sintonia’, a partir do conceito de Cognição Coreográfica (Grove, Stevens, McKechnie, 2005), explorando a implicação da habilidade cognitiva da atenção nos processos de memória durante a criação e observação da dança.

A Cognição Coreográfica, então, é um domínio artístico complexo, no qual se podem estudar as peculiares interfaces que emergem na ação inteligente, que se difunde no espaço assim como no tempo, entre diversos componentes, tais como os grupos de praticantes e suas tecnologias cognitivas. (SUTTON, 2005)

REFERÊNCIAS

- ASCHCRAFT, M.; MAZUR, J. *Human Learning and Cognition*. 6th Edition. A Publication from Pearson Custom Publishing exclusively for the University of Western Sydney. 2007.
- CORBALLIS, M. C. Learning and Cognition. In BOND & MCCONKEY (Eds). *Memory Psychological Science an Introduction*. Austrália, 2001, p 69-105.
- GARROCHO, L. Intervenção cênico-urbana em São Paulo. *Olho de Corvo/ filosofia – nomadismo – zonas de experimentação – militância estético-cultural – micro-política* (Blog na Internet). Acesso em Julho/2012. Disponível em <<http://luizcarlosgarrocho.blogspot.com.br/2008/04/interveno-cnico-urbana-em-so-paulo.html>>
- GROVE, R.; STEVENS, C.; McKECHNIE, S. *Thinking in four dimensions*. Melbourne University Press: 2005.
- HANNA, J. L. A nonverbal language for imagining and learning: dance education in K-12 curriculum. *Educational Researcher*, vol. 37, n.8, p. 491-506, 2008.
- MATLIN, M. Cognition. *Harcourt College Publishers*, 5th Edition, Florida, 2002.
- MATLIN, M.; FOLEY, H. *Sensation and Perception*. 4th Edition. Allyn and Bacon (Eds). USA: 1997.
- SCHAUERTE, B.; KUHN, B.; KROSCHER, K.; STIEFELHAGEN, R. Multimodal Saliency-based Attention for Object-based Scene Analysis. In Proc. *24th International Conference on Intelligent Robots and Systems (IROS)*, IEEE/RSJ, San Francisco, CA, USA, September 25-30, 2011.
- SUTTON, J. Moving and thinking together in dance. In GROVE R., STEVENS C., & MCKECHNIE S. (Eds.). *Thinking in four dimensions: Creativity and cognition in contemporary dance* Carlton: Melbourne University Press, 2005, p. 50-56.
- WACHOWICZ, F. *Cognição Coreográfica: Investigações sobre a habilidade da memória do movimento*. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia/UFBA. Salvador.
- <http://ciaespontanea.wordpress.com>
- <http://www.youtube.com/watch?v=eyGH6bKa5zQ>
- <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=498>
- <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122>

O ESTIGMA DOS CORPOS DIFERENCIADOS NA SOCIEDADE E NO TEATRO

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

fhmoal@hotmail.com

RESUMO: O escrito realiza uma averiguação sobre os indivíduos com corpos diferenciados na sociedade, da Pré-História à Contemporaneidade. Com base no relato, procedo a uma descrição sobre a produção de estigmas e a forma como se instauram, se propagam e interferem na sociabilidade. Em seguida, analiso a participação dos artistas com corpos diferenciados nas artes cênicas, do *Freak Show* ao Teatro Contemporâneo. Por fim, demonstro que no decurso da história das artes cênicas os corpos diferenciados nem sempre foram partícipes de processos artísticos e encenações. Entretanto, no decorrer do texto observo que os artistas com corpos diferenciados que, até então, eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço, pois artistas de diferentes linguagens cênicas contemporâneas, sobretudo a teatral, percebem que os sujeitos com corpos diferenciados, mesmo sendo diferentes, podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte.

PALAVRAS-CHAVE: Corpos Diferenciados; Estigmas; Teatro Contemporâneo.

ABSTRACT: The written conducts an investigation on individuals with different bodies in society, from Prehistory to Contemporary. Based on the report, proceed a description of the production and how stigmas are established, propagate and interfere with sociability. Then, I analyze the involvement of artists with different bodies in the performing arts, the *Freak Show* to the Contemporary Theatre. Finally, I show that in the course of the history of performing arts bodies were not always distinguished participants of artistic processes and scenarios. However, throughout the text observe that artists with different bodies that had previously been relegated to the margins of the processes and artistic products are gaining ground because of different artists contemporary scenic languages, especially the theater, they realize that subjects with different bodies, even though different, can and should experience what is given to any body as a possibility: to make art.

Existe uma preocupação que permeia minhas ações acadêmicas e que venho discutindo desde a graduação, que diz respeito à reflexão e a prática que se estriba na lógica de que se faz necessário ampliar os conhecimentos para se reconhecer e aceitar a diversidade, na vida em sociedade. Isto significa a garantia de todos ao acesso às diferentes oportunidades socioeconômicas e culturais, independentemente das peculiaridades de cada indivíduo e/ou grupo social, preocupação está

que advém justamente do fato de que nos deparamos cotidianamente com uma ação inversa e que se configura em exclusão social.

Mas o reconhecimento e aceitação da diversidade esbarram no desejo de assegurar a homogeneidade social, que é produzida a partir de uma aversão à diferença, fazendo com que o ideal de inclusão social, geralmente, tenha dificuldade para se instaurar na sociedade. A discussão em torno da inclusão se estende à afirmação da diferença, visto que há diferenças e há igualdades, e nem tudo deve ser igual e nem tudo deve ser diferente. É imprescindível que o ser humano tenha o direito de ser diferente quando a igualdade o descaracteriza e o direito de ser igual quando a diferença o inferioriza.

E é neste sentido que venho refletindo constantemente, desde a graduação e agora por meio da minha pesquisa de mestrado, o fato de que os seres humanos com corpos diferenciados vêm sendo em diferentes épocas, e de diferentes maneiras, excluídos ou pseudoincluídos no contexto artístico, embora haja algumas exceções artísticas na contemporaneidade.

Mas para compreender como as pessoas com corpos diferenciados são tratadas nas sociedades contemporâneas, se faz necessário explicitar as informações sócio-históricas e culturais a respeito delas desde a pré-história até o presente momento. Os corpos diferenciados existem desde o surgimento do ser humano na Terra, e os tratamentos dados a eles têm variado em diferentes épocas e civilizações.

Na Pré-História, embora não existam vestígios arqueológicos que provem as atitudes dos primeiros seres humanos perante a questão do corpo diferenciado, é possível deduzir que era pouco provável que o ser humano que tivesse corpo diferenciado sobrevivesse ao ambiente adverso do período, uma vez que não atendia as expectativas de sobrevivência de seu grupo, deste modo pode-se supor que o ser humano com corpo diferenciado morria ou era abandonado por seus companheiros.

No Egito Antigo, evidências arqueológicas mostram que pessoas com corpos diferenciados, especialmente as que tinham nanismo, participavam das classes sociais e exerciam normalmente postos de trabalho. Dentre os ofícios desempenhados por eles estão: dançarinos, caçadores, escultores, joalheiros, ourives, assim como assumiam cargos públicos relevantes: como sacerdote dos ritos funerários e chefe do guarda-roupa do faraó.

De acordo com o pesquisador e professor da Universidade Federal da Paraíba, José Tonezzi (2008), a integração dos indivíduos com corpos diferenciados na vida social egípcia está alicerçada na crença da transmigração entre os espíritos dos animais e dos humanos após a morte: metempsicose.

Na Grécia Antiga, especialmente nas cidades de Esparta e Atenas, onde cultivavam imagens corpos bonitos e perfeitos, as práticas jurídicas permitiam o infanticídio ou o abandono de seres humanos com corpos diferenciados.

A partir da Lei das XII Tábuas – primeira legislação elaborada pelos romanos – o Estado romano passou a intervir diretamente sobre a presença das pessoas com corpos diferenciados no lugar social. O Estado tinha o direito através da IV

Tábua de não permitir a existência de cidadãos com corpos diferenciados, e em decorrência desse fato obrigava o pai a matar imediatamente o seu filho recém-nascido que tivesse o corpo com estas características, e mesmo se o genitor não consentisse com a execução, a sobrevivência da criança dependia da aceitação dos vizinhos. Salvaguardados em alguns casos em que os indivíduos com corpos diferenciados fossem autorizados a viver, suas heranças e seus direitos civis eram limitados ou cassados.

Com o desenvolvimento do catolicismo, os infanticídios praticados pelos gregos e romanos se tornaram inaceitáveis para a moral cristã, no entanto a plena inclusão dos indivíduos com corpos diferenciados na sociedade ainda não se deu neste período. Mesmo ganhando uma alma e não mais podendo ser morto nem abandonado, pois eram considerados frutos dos desígnios divinos, o tratamento dado a estas pessoas era paradoxal na Era Cristã: ao mesmo tempo em que eram recolhidas e bem-tratadas pela caridade da Igreja, eram da mesma maneira a serem açotadas como culpadas das suas condições existenciais, pois seus corpos diferenciados são tidos como frutos do castigo de Deus.

No século XVI, embora ainda houvesse resquícios da herança medieval sobre os modos de compreensão e tratamento oferecidos aos corpos diferenciados, surgem algumas inovações epistemológicas que reorientam o olhar do âmbito supersticioso para o científico. Essas tinham como função analisar cientificamente o corpo e os comportamentos que não tinham sido explicados até então. Deste modo, a partir do interesse pelo corpo e sua anatomia, ocorre o desenvolvimento da medicina.

Todas essas mudanças de pensamentos atribuídas aos corpos diferenciados estão relacionadas ao novo paradigma do corpo surgido na Modernidade. As representações do corpo na Antiguidade até a Idade Média estavam baseadas na noção de que o ser humano estava diretamente ligado ao universo, não havia a separação entre o corpo dele e o cosmos, por este motivo as pessoas com corpos diferenciados eram estigmatizadas como sendo produtos de ações demoníacas e/ou castigos divinos.

E com o progresso da racionalização e das pesquisas no âmbito da medicina científica, as percepções e as práticas previsíveis acerca das curiosidades, dos tratamentos, das formas de comércio e de exposições das pessoas com corpos diferenciados adquirem apaziguamento diante dos discursos proferidos pela ciência da teratologia, entre a metade do século XVI e ao longo do século XVIII. Com o desenvolvimento da observação, dos anseios e do rigor do saber teratológicos, os indivíduos com corpos diferenciados aos poucos foram ultrapassando as resistências teológicas cristãs para se tornarem objetos desmistificados da observação da ciência moderna, uma vez que:

Uma canalização do olhar curioso expulsam aos poucos o sagrado e o oculto do território da ciência, submetem o acaso das coletas a interrogações e classificações mais rigorosas, e fazem entrar, não sem resistência, a exce-

ção teratológica no espaço ordenado do laboratório de história natural. (COURTINE, 2010, p. 491)

Neste período ocorre também a proliferação de instituições cujo interesse principal era segregar e dominar as pessoas com corpos diferenciados do convívio com os outros nas sociedades modernas. Dentro delas,

O corpo encontra-se [...] em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento [...] visa privar o indivíduo de sua liberdade [...] o corpo é colocado num sistema de coação e de privação. (FOUCAULT, 2009, p. 16)

E no decorrer dos séculos XVII e XVIII, através de excessiva vigilância e utilização de métodos disciplinares, as instituições passam a ter total domínio sobre os corpos diferenciados, “não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operam como se quer [...]” (Idem, p. 133), produzindo um indivíduo que tenha a possibilidade de ser tratado como um corpo dócil.

No século XIX, a partir do aparecimento da Revolução Industrial, as relações trabalhistas, têm em seu bojo a presença das pessoas com corpos diferenciados. É sabido que devido às péssimas condições de trabalho nas fábricas, muitas pessoas sofreram, em demasiadas proporções, acidentes que as fizeram ter corpos diferenciados. É nesse período que se difundem organizações que prestam serviços especializados de reabilitação, participação social e educação a pessoas com corpos diferenciados e aos trabalhadores acidentados, isto por que:

O século XIX conservará a honra de ter também dado nascimento à ideia de reabilitação e reintegração dos enfermos, considerados através do prisma de uma corporeidade ferida pela sociedade, de uma corporeidade reparável e da qual somos coletivamente devedores. (STIKER, 2009, p. 370)

No século XX duas grandes guerras assolaram o mundo, milhares de pessoas sofreram com suas conseqüências, indivíduos que tinham corpos perfeitos passaram a ter corpos diferenciados. Diante disto, as sociedades se viram obrigadas a ter consciência de que estas pessoas, tendo congenitamente ou adquirindo corpos diferenciados, continuavam sendo seres humanos, e tinham que ser integradas socialmente. Isto, junto aos trabalhadores acidentados que por conseqüência tiveram corpos diferenciados, gerou cotidianamente práticas cirúrgicas de amputação e a produção de próteses que visavam compensar a restrição ou a incapacidade do indivíduo com corpo diferenciado tinha para realizar as atividades do dia-a-dia.

Mas no que tange à humanização dos seres humanos com corpos diferenciados no período da Segunda Guerra Mundial, percebe-se que este direito não foi assegurado pelo nazismo, visto que um de seus princípios ideológicos se baseava

no mérito da manutenção e da propagação qualitativa e quantitativa da raça humana superior (ariana), e a esterilização das demais: eugenismo. E os seres humanos que não se enquadrassem no princípio eugenista, incluindo os corpos diferenciados, deveriam ser controlados, mortos e/ou tidos como cobaias de experimentos científicos nos campos de concentração, em especial o de Auschwitz. Pois a premissa primordial da prática nazista era “livrar-se dos indesejáveis, multiplicar os desejáveis” (PEARSON *apud* COURTINE, 2009, p. 207).

As efetivas noções de inclusão, reabilitação, educação e habilitação das pessoas com corpos diferenciados, depois das guerras, passaram a ser discutidas a partir da existência de documentos oficialmente instituídos que tiveram e ainda têm a finalidade de alavancar e assegurar direitos igualitários e a liberdade, como por exemplo: a Declaração Universal dos Direitos Humanos, instituída no ano de 1948, manifestada pela Organização das Nações Unidas – ONU; o Ano Ibero-americano da Pessoa com Deficiência (2004); e mais recentemente a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2008).

Em todos esses documentos pode-se observar a reivindicação de uma modelo de sociedade abrangente baseada no princípio de que todas as pessoas têm o mesmo valor, mas verifica-se que mesmo nas sociedades contemporâneas que reconhecem os direitos humanos e, sobretudo o direito à diferença – inclusão –, que têm conhecimento da existência destes documentos, práticas e ideologias excludentes continuam vigorando e marginalizando os seres humanos com corpos diferenciados nos diversos contextos sociais.

No que concerne ao estigma, nota-se que as pessoas com corpos diferenciados no decurso da história da humanidade sempre foram, de diversas formas, estigmatizadas pelos outros, considerados normais. Porém na contemporaneidade o estigma se imputa mais nas relações interpessoais do que nas características corporais.

Cada sociedade seleciona, dentro das suas características sociais, históricas e culturais, uma determinada quantidade de atributos e valores que ajustam a maneira como cidadãos devem ser. Esses atributos devem ser iguais para todos os cidadãos: o que acaba resultando em expectativas normativas. Os sujeitos que não se encaixam nelas acabam sendo estigmatizados, como é caso das pessoas com corpos diferenciados.

Os estigmas efetivados nos corpos diferenciados dos sujeitos provêm e se estabelecem nas relações interpessoais a partir da hegemonia do olhar. Na vida contemporânea, foi atribuído ao olhar a responsabilidade de regular as manifestações e as atividades do corpo; no seio das relações interpessoais, o olhar dos ‘normais’ submete aqueles com corpos fora dos padrões de beleza e normalidade vigentes, a possibilidade deles serem evitados a todo instante da sociabilidade.

Entre todos os aspectos que possibilitam à existência e à instauração do processo estigmatizante, o que mais se transparece é a concepção de que os indivíduos com corpos diferenciados não são considerados seres humanos completos, capazes de efetuar normalmente atividades cotidianas como os outros. Na sociabilidade, eles não são, em grande parte, considerados sujeitos, pois diante

da maneira como seus corpos são exibidos na vida cotidiana, os discursos, geralmente, não explicitam as causas que levaram os corpos serem diferenciados, mas prolifera a ideia dos indivíduos nas suas identidades serem essencialmente diferenciados, ao contrário de terem corpos diferenciados.

No cerne de toda a dinâmica que contribui para a propagação de estigmas na coletividade está à associação do ser humano com corpo diferenciado com a única certeza existencial da humanidade: a finitude humana. Através de suas singulares características corporais, a simples presença dos seres humanos com corpos diferenciados, no seio das variadas relações sociais, se torna um fator de perturbação entre os demais, uma vez que suscita neles a recordação de que por mais que se tente escapar da precariedade e da fragilidade da condição humana, por meio de procedimentos obstinados a prolongar suas vidas, seus corpos não conseguirão fugir da progressiva morte.

Na arte, os seres humanos com corpos diferenciados nem sempre foram partícipes de processos artísticos e encenações teatrais. De acordo com Rosemarie Thomson (1996) e Tonezzi (2008), o artista com corpo diferenciado era fortemente renegado dos espetáculos de sala, entre os séculos XVII e XIX, e esporadicamente participava das montagens e, quando participava, a ele ficava delegado disfarçar sua diferenciação corporal. Enquanto isso, com base em constatações históricas, é a partir do século XVIII, com o aparecimento do *freak show* que há a apreciação e utilização espetacular de seres humanos com corpos diferenciados.

Comumente associado a uma atividade desumana e posto à margem da cena cultural, o *freak show* foi considerado como uma manifestação artística inferior às demais. As razões que caracterizam este entendimento estão relacionadas a questões éticas, morais, estéticas e aos estigmas. Diferente do que se crê, o *freak show* não maculava nem diminuía as pessoas com corpos diferenciados que eram exibidas. Pelo contrário, nele os sujeitos, que eram tidos como escaras da sociedade, podiam conviver e compartilhar com outros na mesma situação, e até mesmo obter um status social mediante o comércio de excentricidades.

Mas no paradigma da arte contemporânea, os corpos diferenciados que, até então, eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço, pois artistas, como Robert Wilson e mais próximos de nossa realidade a Companhia Gira Dança, percebem que os corpos diferenciados sendo diferentes podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte.

No mesmo período que iniciou sua carreira artística como encenador, Wilson passou a conviver com pessoas com corpos diferenciados. Ainda na universidade, sob a orientação da bailarina Byrd Hoffman, desenvolveu atividades com crianças com corpos diferenciados. Esta experiência o levou a notar que o contato entre a cena e os corpos diferenciados, ao invés de ser prejudicial, contribuiria para a construção de uma linguagem teatral e de uma expressão cênica singular. No período de 1960 e 1970, conheceu e desenvolveu diversos trabalhos em colaboração com dois artistas com corpos diferenciados: Christopher Knowles (autista) e Raymond Andrews (surdo). Em 1970, Andrews atuou no espetáculo *Deafman Glance*, já

Knowles esteve em cena ou teve sua voz e seus textos utilizados nos espetáculos *Value of Man* (1975), *Spaceman* (1976), *Parzival* (1987) e *The days before* (1999).

No contexto da dança contemporânea no Brasil, em 2005, na cidade de Natal – Rio Grande do Norte – foi fundada pelos dançarinos Anderson Leão e Roberto Moraes a Cia. Gira Dança. Tendo como proposta artística ampliar a discussão sobre a dança, a Cia. Gira Dança através da busca por uma linguagem própria, voltada, sobretudo nos últimos trabalhos com a cooperação da bailarina Jaqueline Linhares para um conceito do corpo como meio de criação de experiências únicas no público e no artista, tem em seu elenco artistas com e sem corpos diferenciados.

É possível atentar que processo de estigmatização, a qual os artistas com corpos diferenciados sofrem, está relacionado, sobretudo, a maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenciações corporais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena. Ao apresentar seu corpo, o artista considerado fora de padrão, ainda que não seja de sua vontade, interfere e provoca reações de cunho social e estético que opõem os cânones cênicos tradicionais. Porém, antes da inclusão efetiva no âmbito artístico, a presença destas pessoas em cena se instala no âmbito social e antropológico, visto que se concerne a um grupo, explícita ou implicitamente, excluído na medida em que suas condições físicas se contrapõem aos padrões de corpo e de beleza estabelecidos.

O corpo humano, sendo diferenciado ou não, tanto na sociedade como na cena, se caracteriza como uma matriz corpóreo/vocal, conceito defendido por Nara Salles (2004), com o qual coaduno, onde o corpo é compreendido inicialmente dentro de uma matriz identitária de autorreconhecimento, relacionado ao meio ambiente cultural, levando em consideração sua subjetividade: que corpo é esse; que movimentos do cotidiano podem-se decodificar em extracotidianos para ter um corpo signifiante; como se move este corpo nos vários ambientes vivenciados e o que traz na memória e percepção corpórea, o imaginário deste corpo e as formas, culturalmente estabelecidas, de lidar com o corpo.

A efetiva participação de artistas com corpos diferenciados nas artes cênicas, sobretudo no teatro, se dá essencialmente, a partir dos anos 1960, com o surgimento e o contato com uma prática artística experimental disposta a ultrapassar as fronteiras entre as artes: a *performance*. Na procura por um entrecruzamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada, o artista da *performance* se converte em mediador do processo político-social e revalida que é possível pensar “o político” sem aderir à política partidária. Está em pauta não mais a representação de um personagem, mas a experiência do real pelo e no corpo do artista, tendo o corpo como força motriz da ação, por isso que a cena contemporânea é caracterizada não mais como a interpretação do real como ele é, mas sua utilização autorreflexiva, ou seja, ela é aquilo que é comunicado por aqueles que a comunicam e as provocações e questionamentos gerados a partir da ação.

No teatro contemporâneo, a partir do contato transdisciplinar com as outras linguagens cênicas, principalmente com a *performance*, houve mudanças

a respeito do uso do corpo na configuração cênica. A cena assume o reconhecimento e a apropriação das singulares características corporais dos artistas, não por uma questão assistencialista, mas como elemento cênico, já que o artista através do corpo tem a oportunidade de inventar, executar e se transformar na própria obra de arte, tornando-se simultaneamente criador, criatura e criação, e não mais se impondo, apenas, como mero corpo ilustrador-reprodutor textual em cena. Assim, o artista durante o processo criativo e a encenação, geralmente, traz para a cena contemporânea mediante seu corpo, suas próprias experiências, sua autobiografia, suas memórias, e a possibilidade de questionar e subverter junto com a audiência as relações sociais, dentre elas as que produzem os estigmas nas pessoas com corpos diferenciados.

A presença nas artes cênicas de pessoas com corpos diferenciados é resultado de um contágio cênico (TONEZZI, 2008). Não se trata de uma cena democrática, que dá voz as pessoas que estão na margem da sociedade, nem de uma prática de tolerância ou de piedade, mas de um movimento contrário que afirma que o que é socialmente considerado improdutivo e/ou incapaz se torna matéria de criação e experiência estética.

Enquanto, no modernismo o corpo representava papéis, na pós-modernidade – centrada na presença do corpo – há a intenção em demonstrar publicamente o corpo e sua decadência e vulnerabilidade em um ato que não permite distinguir arte e realidade. Na contemporaneidade quando o espectador é contagiado, no sentido artaudiano, com a presença de pessoas com corpos diferenciados em cena, suas reações denotam algo de perturbador, pois a presença desses artistas gera alguma identificação por meio de sua diferenciada condição corporal, a lembrança de sua imperfeição e finitude, e, por consequência, a recordação da degeneração humana. Não há a ocultação das limitações físicas dos artistas com corpos diferenciados, pelo contrário, se enfatiza esse fato, o que leva o espectador a ter um olhar voyeurístico diante deste corpo.

Neste viés, na poética artaudiana encontramos a comparação do teatro à peste, pois como ela, a manifestação teatral pode exteriorizar toda crueldade que está na alma de um indivíduo ou de uma população, ou seja, no teatro de Artaud existe a possibilidade do espectador ser contagiado e transformado, já que através de atitudes e situações externas presentes na cena podem se iniciar provocações que desestruturam e acionam interiormente as angústias mais elementares.

Neste sentido, os corpos diferenciados, estigmatizados e corriqueiramente relegados ao ostracismo social e artístico, provocam e desestabilizam a imagem tradicionalmente atribuída ao corpo humano “perfeito”. Com a presença intensiva de seus corpos diferenciados na cena contemporânea e na sociedade, os artistas trazem consigo, registradas em seus próprios corpos, todas as situações depreciativas em que viveram e vivem, e, sendo alvos da apreciação e da “espetacularidade” humana, têm no teatro contemporâneo a oportunidade de se tornarem interventores político-artístico e social no mundo atual.

REFERÊNCIAS

- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. O corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SALLES, Nara. *Sentidos: Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. 2004. Tese (Doutorado em Arte) PPGAC/UFBA. Salvador.
- SILVA, Otto Marques da. *A Epopeia Ignorada: a pessoa Deficiente na História do Mundo de Ontem e de Hoje*. São Paulo : CEDAS, 1986.
- STIKER, Henri-Jacques. Nova percepção do corpo enfermo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do Corpo: da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- THOMSON, Rosemarie Garland. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York University Press, 1996.
- TONEZZI, José. *O Teatro das disfunções, ou, A Cena contaminada*. 2008. Tese (Doutorado em Teatro). PPGT/UNIRIO. Rio de Janeiro.

CORPO E APRENDIZAGEM: TRÂNSITO ENTRE VIDA E ARTE

Flávia Cristiana da Silva

(PPGAC-UFBA)

flaviagaldencio@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho propõe uma reflexão sobre o corpo do brincador do Cavalo Marinho (ACSELRAD, 2002) na sua forma de aprendizagem. A maioria dos aprendizes deste folguedo tem como fonte principal a observação, imitação, improvisação que estão relacionados com a vivência cotidiana e a história oral, criando, assim, fontes de conhecimento. Com isso, os fios que tecem a construção das memórias e a sua realimentação estão diretamente ligados a uma ancestralidade festiva (OLIVEIRA, 2006), que traz um redimensionamento do cotidiano através da prática da brincadeira do Cavalo Marinho. Este trabalho apresenta um recorte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em Artes Cênicas realizado na UFBA, intitulada: *Atriz-Brincante: corpo, estado e memória em diálogo com figuras do Cavalo Marinho*.

PALAVRAS-CHAVE: Cavalo Marinho; Corpo; Aprendizagem; Ancestralidade Festiva.

ABSTRACT: This paper proposes a reflection on the body of the Cavalo Marinho's player (Acselrad, 2002) in its learning. Most apprentices this popular manifestation has as its primary source the observation, imitation and improvisation that are related to their daily life and oral history, thus creating knowledge sources. With that, the threads that weave the construction of memories and their feedback are directly linked to a festive ancestry (OLIVEIRA, 2006), which brings a resizing of the everyday practice of playing through the Cavalo Marinho. This paper presents part of a research in developing of the masters degree in Performing Arts held in UFBA, entitled: *Player-Actress: body, state and memory into dialogue with figures of Cavalo Marinho*.

KEYWORDS: Cavalo Marinho; Body; Learning; Ancestry Festive.

1. CORPO EM QUESTÃO: CORPO VIVENCIAL / EXPERIENCIAL

Refletir sobre o corpo do brincador de Cavalo Marinho abordando sua forma de aprendizagem na brincadeira significa tratar de um corpo que interage no mundo e que está inscrito numa determinada cultura, através dos seus gestos, códigos, práticas, costumes. Um corpo que é possuidor de uma história de vida, que se alimenta de um processo dinâmico atravessado por experiências criativas e que está em constante formação e transformação, como afirma Acselrad (2002, p. 98) "O

corpo é o eixo de relação com o mundo. É o lugar onde se constituem e propagam as significações que fundam a experiência individual e coletiva”.

Desloco o foco da tradicional separação cartesiana entre corpo/mente, sujeito/objeto, natureza/espírito, para me ater a um corpo relacional, compreendendo-o como um sistema integrado entre o motor, perceptivo, afetivo, social, como retrata Najmanovich (2001). Ela aborda a corporalidade do sujeito dentro de um pensamento não linear e correspondendo à multiplicidade de espaços autorreferentes, apontando o conceito de sujeito encarnado, tendo como ponto de partida a multidimensionalidade da experiência corporal, ou seja, um corpo vivencial ou corpo experimental.

A autora propõe para esse sujeito encarnado um alinhamento da subjetividade com a materialidade, ou seja, a subjetividade não é unicamente uma propriedade mental, uma abstração do sujeito, mas, sim, uma propriedade que emerge também do corpo. Dentro da perspectiva colocada pela autora, “na contemporaneidade, começamos a poder pensar em um corpo multidimensional: um corpo ao mesmo tempo material e energético, sensível e mensurável, pessoal e vincular, real e virtual”. (NAJMANOVICH, 2001, p. 24)

A partir desta visão, observo o corpo do brincador não de forma dicotômica, mas como forma significante, atrelado à experiência individual e coletiva num intercâmbio de relações com o mundo em que cria e recria sua história e seu lugar. Sendo assim, este corpo nunca está separado do ambiente em que vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção ao contexto e suas relações. É como revela mestre Inácio Lucindo¹ quando diz que o corpo que dança a brincadeira do Cavalo Marinho é o mesmo corpo utilizado no trabalho do corte da cana. Afirma que “até pra trabalhar no roçado tem que ter o corpo e postura apropriada”.² E reforça explicando este corpo de forma poética:

O corpo da gente, é o corpo para trabalhar, é o corpo para se dançar, é o corpo pra você girar, até pra vestir a roupa você tem que ter o corpo leve...
Tudo isso é movimento, tudo isso é instrução, tudo isso é quem trabalha na cana, tudo isso é quem trabalha no campo.

Este mestre revela que a maioria dos brincadores do seu tempo exerce ou exercia trabalhos braçais que exigem corpos fortes e resistentes, com isso, faz relação do corpo com o mundo através da experiência contextualizada e corporalizada. É nesse mundo vivencial que se comunica com a experiência, ligada ao cotidiano, a um corpo vital que passa uma noite inteira dançando, cantando, tocando, enfim, brincando. No Cavalo Marinho, o pensamento sobre o aprendizado

1. Inácio Lucindo é mestre do Cavalo Marinho Estrela do Oriente e é um dos mais antigos mestres de Cavalos Marinhos ainda vivo. Atualmente reside em Camutanga, Pernambuco.

2. Fala de mestre Inácio Lucindo em oficina de Cavalo Marinho em São Bernardo do Campo/São Paulo, no dia 04 de maio de 2011.

deste corpo, como já foi dito anteriormente, se constrói na vivência diária, um corpo que pensa na fluência do dia a dia.

2. APRENDENDO ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA

Através da reflexão sobre o corpo do brincador do Cavalinho me debrucei no processo de aprendizagem deste folguedo, assim, comecei a perceber como se construía o conhecimento de alguns brincadores perante a brincadeira do Cavalinho. Mestre Inácio Lucindo revela que assistiu o folguedo pela primeira vez com nove anos de idade no engenho que trabalhava e se apaixonou pela brincadeira, foi assim que tudo começou:

É assim, o seguinte, eu entrei no Cavalinho por paixão, porque eu trabalhava no Engenho Banguê, era menino, muito criança, eu tinha nove anos de idade. Fui olhar um Cavalinho e fiquei apaixonado. Apaixonado pelo Cavalinho, ficou invertido no meu coração aquele Cavalinho, aquela coisa. [...] Me apaixonei pelo Cavalinho, entrou no meu peito, gravou no meu coração, eu achei que é uma satisfação, muito linda e especial.³

Como dito a cima, o impulso inicial deste mestre foi a paixão, o encantamento, a vontade e a curiosidade pelo folguedo e isso alimenta o seu interesse pela brincadeira até hoje. Já Aguinaldo Silva⁴ revela que seu aprendizado se deu observando seu pai, mestre Biu Alexandre⁵ e o mestre Batista, já falecido, mes-trando o folguedo. E por gostar tanto da manifestação, ficava em casa brincando sozinho e “treinando” a dança.

Mestre Biu Alexandre⁶ ressalta que “a gente aprende olhando”. E é exatamente o que expõe Mariana Oliveira (2006, p. 147):

Olhar, assistir, ouvir, ver o povo no mundo brincando constitui algo de indispensável, com todas as dificuldades implicadas. Muitas vezes, não é fácil entender o que um figureiro diz, pois está mascarado e fala depressa. A

3. Fala do Mestre Inácio Lucindo em entrevista realizada na cidade de São Bernardo do Campo/São Paulo, no dia 04-05-2011.

4. Aguinaldo Silva é filho do mestre Biu Alexandre, integrante do Cavalinho Estrela de Ouro de Condado-PE. Entrevista realizada em Condado/Pernambuco, no dia 12 de dezembro de 2011.

5. Biu Alexandre (Severino Alexandre da Silva) é mestre do Cavalinho Estrela de Ouro de Condado – Pernambuco.

6. Fala do mestre Biu Alexandre no I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalinho, no ano de 2009. Tema da mesa redonda: Cavalinho pernambucano: a tradição hoje e as relações entre brincadores, artistas e pesquisadores. Data: 02-06-2009.

forma de cantar as toadas também pode não favorecer a clareza das palavras. [...] Nesse momento, é preciso que a vontade vença a vergonha e que a falta de experiência não impeça a tentativa.

Observo que, para esses brincadores citados, o aprendizado do Cavalinho vai se construindo pelo encantamento do folguedo e por um longo processo de observação da brincadeira, assistindo do início até o seu término, passando pelo entendimento do enredo, estrutura, toadas⁷, loas⁸, dança, história contada pelas figuras⁹, vivência do cotidiano no contexto da Zona da Mata Norte de Pernambuco, entre outros.

Nesse processo de conhecimento sobre o mundo através da experiência vivenciada/corporalizada, a ciência cognitiva, a partir do século XX, trouxe grandes contribuições tendo a experiência corporal (sensório-motora) como base para a construção de conhecimento (DOMENICI, 2010, p. 72). Esse conhecimento estaria na interface entre experiência corporal e os elementos simbólicos percebidos no mundo, como por exemplo, códigos gestuais, visuais, verbais, movimentos, entre outros.

Assim, focando no Cavalinho, a relação entre brincador/indivíduo e folguedo/mundo se constrói inicialmente pelo sentimento e pela observação, como expôs mestre Inácio Lucindo e Aguinaldo Silva. Nesta relação é importante dizer que para eles a experiência está ligada a história de vida que, ao compartilhar com outros, amplia a rede de informações e conhecimentos, criando uma memória coletiva organizada para a preservação do Cavalinho.

Também percebo a construção do aprendizado a partir da imitação, repetição. Imitar é uma forma de reproduzir traços significativos de comportamento exterior a partir do que sentiu e do que viu. Com isso, posso associar os neurônios-espelho¹⁰ a essa forma de aprendizagem, pois eles são um dos fatores que refletem o que vemos e ouvimos e estão intimamente associados à aprendizagem e às relações sociais. Quando são ativados pela observação de uma ação permitem que o significado da mesma seja compreendido automaticamente pela intenção, significado social de seu comportamento e de suas emoções (KUYERS, 2010, p. 10).

7. Toadas são as músicas, que podem ser instrumentais ou com letras. Érico José as divide em duas categorias: toadas soltas e toadas de figuras. (OLIVEIRA, 2006, 558)

8. Loas são discursos laudatórios, seja aos santos, à natureza ou sentimentos como o amor, a honra, a coragem, etc., são também prólogos ora iniciando o espetáculo, ora introduzindo uma figura na cena, ora apresentando um episódio, sempre com a função de um louvor, instruir ou elogiar. (OLIVEIRA, 2006, 546).

9. Se quisermos fazer um paralelo com o teatro, podemos chamar as figuras de “personagens”.

10. “O grupo de cientistas coordenado por Giacomo Rizzolatti descobriu que o cérebro do macaco contém uma classe de neurônios, chamada por eles de “Neurônios-espelho”, os quais são acionados tanto quando o animal vê ou ouve uma ação, como quando o animal realiza a própria ação. Segundo Rizzolatti e Arbib estas células nervosas espelham o ambiente no cérebro do observador, isso significa que ensaiamos ou imitamos mentalmente toda ação”. (MENDES; CARDOSO; SACOMORI, 2008, 94)

A imitação neste caso não seria apenas uma repetição figurativa, seria uma forma de conhecer, de se relacionar dando importância ao processo de querer participar da brincadeira, até mesmo porque o aprender “vem com o tempo (...). Sambar se aprende sambando” (ACSELRALD, 2002, p. 121) e essa transmissão se atualiza na vivência do folguedo.

Com isso, percebo a importância da educação somática, campo ainda pouco conhecido no Brasil, que se interessa pelas relações entre motricidade humana, consciência e aprendizado. Portanto, aborda o corpo como questão de experiência vivenciada, imagens, metáforas, contribuindo para pensar o aprendizado do gesto/movimento pelo viés do sistema sensorio-motor de uma percepção simples a uma complexa, como diz Fortin (1999, p. 42):

Os gestos fundamentais são de alguma forma uma espécie de pré-requisito sobre o qual pode-se implantar as aprendizagens motoras mais complexas. Eles são abordados tanto sobre uma base motora quanto simbólica. (...) A imposição de modelos gestuais precisos se fará de acordo com a edificação dos gestos fundamentais que não são nunca separados de sua bagagem metafórica.

Entendendo as regras da brincadeira do Cavalo Marinho através da experiência na sua execução, o brincador está livre para mostrar o seu pantinho, seu traquejo, sua muganga e improvisar/criar a partir de um saber construído e vivenciado ao longo dos anos. Isso porque cada brincador e cada figura têm seu próprio jeito de dançar, de se expressar com liberdade criativa, podendo improvisar dentro de uma estrutura pré-estabelecida. E é isso que qualifica e diferencia um brincador do outro. Diz Acselrad (2002, p. 107):

O pantinho [traquejo ou muganga] é o que diferencia e qualifica o samba de cada brincador. Refere-se à expressividade pessoal e às diferentes maneiras que este tem de transformar em beleza e graça toda possibilidade de piada contida no momento presente, sob a forma de trejeito, mandinga e gracejo.

Esse entendimento é constituído no corpo do brincador a cada sambada. São essas características que os distinguem, trazendo seu estilo pessoal que classifica a sua individualidade. Esse acúmulo de experiências de um conhecimento funcional sobre o corpo que o brincador absorve no ato de aprender, Hubert Godard (KUYPERS, 2010) divide em quatro modalidades estruturais passando por diversos níveis.

A primeira é a estrutura corporal que são as características anatômicas do corpo, como por exemplo, ligamentos, músculos, entre outros. A segunda, estrutura cinética que é o conjunto das coordenações motoras, dos hábitos gestuais, que formam a memória definindo a forma de cada um se movimentar. Em seguida, vem a estrutura estética que leva em conta a percepção do universo e espaço percebido, que tende para a formação de uma imagem do corpo numa economia estética.

E por fim, a estrutura simbólica, que está ligada as relações subjetivas, imagens e significados da relação do mundo para o interlocutor (KUYPERS, 2010, 13).

Todas essas quatro características de elementos trazidas por Hubert Godard, para um entendimento do corpo como uma orquestração, está pautada na composição do gesto. O autor configura a intenção do gesto humano desde a estrutura basal, que seria a estrutura anatômica, percebendo as coordenações motoras, passando pela percepção, pela relação subjetiva e acarretando no significado para o indivíduo. Então, posso dizer que o gesto no Cavalo Marinho acontece de fato quando ocorre simultaneamente a orquestração desses elementos sugeridos por Hubert Godard.

Atualmente, o aprendizado também se dá através de oficinas promovidas pela prefeitura da Zona da Mata Norte de Pernambuco, como contou Nicinha¹¹. Ela foi invocada para dar aula de Cavalo Marinho para alunos de escolas públicas da cidade de Condado. E, a partir disso, formou um grupo mirim chamado Cavalo Marinho Estrela do Amanhã, que atualmente faz várias apresentações pelo Estado.

E é nesse aprendizado que os brincadores encaram a brincadeira com seriedade e cuidado, como uma escola de vida, como diz mestre Grimário:

O Cavalo Marinho pra mim é mesmo uma escola, porque eu brinco desde oito anos de idade com Batista. Eu não tinha pai, não tinha mãe, eu era quase um menino de rua e também trabalhando cortando capim pra puder ter um prato de comida. Não fui a escola, não sei ler nem escrever, a minha escola foi o Cavalo Marinho. (...) Cavalo Marinho é uma escola de vida, eu sou formado no Cavalo Marinho, mas me dê uma caneta, eu não sei escrever (...) agora me coloque o Cavalo Marinho, não sei tudo, mas sei uma grande parte.¹²

É nesta escola de vida que os brincadores trazem o cuidado com o brinquedo e aguçam a escuta pelo encantamento que torna possível o aprendizado sensível. Assim, dando vazão ao processo de transformação e reinvenção do próprio corpo (ACSELRAD, 2002, p. 123). É também nessa experiência que os brincadores aprendem a desempenhar várias funções e vão tornando-se brincadores completos, dominando outras habilidades no conjunto da brincadeira, como cantar, dançar, tocar, colocar figuras e confeccionar seus adereços.

Através da reflexão sobre a aprendizagem percebi que existe um corpo diferente naquela empreitada, um corpo prazenteiro, uma explosão de ancestralidade

11. Fala de Nicinha (Maria de Fátima Rodrigues conhecida como Nicinha do Cavalo Marinho, filha do mestre Antônio Teles do Cavalo Marinho Estrela Brilhante) no I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho, no ano de 2009. Tema da mesa redonda: Cavalo Marinho: escola de vida e de arte. Data: 03-06-2009.

12. Fala do mestre Grimário do Cavalo Marinho Boi Pintado, no I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho, no ano de 2009. Tema da mesa redonda: Cavalo Marinho: escola de vida e de arte. Data: 03-06-2009.

festiva¹³ presente nos que fazem e nos que aprendem. A ancestralidade festiva está muito presente na memória física e oral do brincador, que se perpetua e se renova na medida em que resiste a um conhecimento e memórias do passado, dinamizando, fortalecendo e posicionando-se perante as pessoas e o mundo que o cerca.

Segundo Merleau-Ponty (1994, p. 131) “A união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento da existência”. A memória desta ancestralidade festiva é o que tece concretamente o corpo, a música e a poesia da brincadeira do Cavalo Marinho, no intuito de reavivar, de expressar um universo de coletividade e liberdade numa extensão lúdica do cotidiano.

Nesta reflexão sobre o aprendizado dos brincadores do Cavalo Marinho e buscando também um caminho equivalente para o meu aprendizado neste folguedo, busquei sempre participar de oficinas e estar próxima aos brincadores aprendendo sobre o seu contexto e a sua forma de pensar o mundo. Com isso, participei de uma oficina de Cavalo Marinho¹⁴ em São Paulo, no ano de 2011. O meu objetivo maior era conhecer, compreender e aprender a olhar a brincadeira através de um dos mais antigos mestres de Cavalos Marinhos ainda vivo, o mestre Inácio Lucindo.

Nesta oportunidade, iria tirar dúvidas atuais referentes ao folguedo e registrar as aulas em vídeo. Para isso, pedi autorização aos organizadores do evento para tal ato, com o intuito de historiar este momento para atividades de treinamentos individuais, futuramente. Mas tive uma inesperada surpresa, não fui autorizada a filmar. Alegou-se que o fato de fotografar e/ou filmar durante as atividades diminuiria a concentração dos outros participantes e o que importava naquele momento, era o registro, assimilação e entendimento da memória corporal.

Só depois de alguns dias, questionando essa atitude, percebi um dado novo, uma visão importantíssima para a minha pesquisa: aprender através da experiência sensível, tendo o meu corpo como principal instrumento de investigação, como diz Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 27):

O saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida.

13. “A busca ou redescoberta deste corpo prazenteiro que ri, que goza, que se diverte e que ama, traz à tona esta noção, denominada por nós de *ancestralidade festiva*, na qual o homem suporta e redimensiona seu cotidiano através da prática da festa, da brincadeira e do jogo, criando e fixando formas espetaculares que subvertem as estruturas rígidas das normas do *dever-ser*”. (OLIVEIRA, 2006, 53)

14. A Cia. Mundo Rodá promoveu uma Oficina de Cavalo Marinho, no município de São Bernardo do Campo – São Paulo, tendo como mediadores mestre Inácio Lucindo, Juliana Pardo e Alício Amaral. A oficina ocorreu de 02 a 06 de maio de 2011, sempre das 19h30min às 22h00min horas.

Neste caso, entendi que o saber da experiência não pode ser reproduzido na sua totalidade através de registros eletrônicos, pois ele é o que nos passa, nos toca, nos acontece. E o processo que escolhi, para essa pesquisa, prima à busca da experiência de vida, de vivências corporais no ato de brincar, da relação com o ambiente e com o outro.

Então, a partir daí, o meu processo de aprendizado com a brincadeira do Cavalo Marinho se deu no contato com os brincadores durante a pesquisa de campo, na convivência, no contexto que os pertencem, nas entrevistas, em oficinas que participei e na própria realização da brincadeira. Neste momento de observação participante, busquei ficar atenta às imagens e sensações que me rodeavam, estando sempre aberta para o inesperado e o imprevisível, motivada pelo convívio cotidiano.

O estudo teórico e a pesquisa em sala de ensaio contribuíram bastante para o meu entendimento do universo do folguedo, realimentando as imagens e sensações num processo de imitação, quando não pude estar *in loco*. Sendo uma imitação não estereotipada, mas sim um ato de sentir, como diz Burnier (2009, p. 181):

A imitação é o processo de aprendizado mais primitivo e instintivo do ser humano. No entanto, quando pedimos que um ator imite uma determinada pessoa, salvo se ele tem uma inclinação natural para a mímica, ele não imita o que vê, mas o que sentiu ao ver.

Neste aprendizado busquei um aprimoramento/aprofundamento na sensibilidade do próprio corpo através das memórias vivenciadas e livres improvisações por meio de ações físicas e vocais. Toda essa prática contribuiu para refletir sobre a própria brincadeira do Cavalo Marinho, como ela se configura e sobre o meu trabalho de treinamento e criação cênica, tendo o folguedo como base.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!” *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, n.19, jan/fev/mar/abr, 2002. Disponível em: <www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 26-05-2011.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. 2ªed. Campinas: Editora Unicamp. 2009.

- DOMENICI, Eloisa Leite. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. In: *Pro-Posições*, Campinas, v.21, n.2 (62), maio/ago, 2010.
- FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução Márcia Strazacappa. *Cadernos do GIPE-CIT*, n.02, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, fev/1999.
- KUYPERS, Patrícia. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. In: *O Percevejo Online*. V.2, n.2 (2010). Dossiê Corpo Cênico. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>. Acesso em: 03-05-2012.
- MELLO JUNIOR, Alício do Amaral e PARDO, Juliana Teles. *O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco*. Brasília: Ministério da Educação/Programa Bolsa Vitae, 2003.
- MENDES, Aline Knepper; CARDOSO, Fernando Luiz; SACOMORI, Cínara. Neorônios-espelho. In: *Revista Neurociências*, São Paulo, v.4, n.2, março/abril, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001.
- OLIVEIRA, Érico José Souza de, *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)*. Recife: SESC, 2006.
- OLIVEIRA, Mariana Silva. *O Jogo da Cena do Cavalo Marinho: diálogos entre teatro e brincadeira*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PERFORMANCE. GÊNERO OU MODO? NOME PRÓPRIO OU METÁFORA?

Francini Barros Pontes

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

franpont@oi.com.br

RESUMO: É através da leitura do arquivo freudiano, realizada por Derrida, que o presente artigo apresenta uma atualização da *performance* como gênero artístico, em um modo performativo, argumento para a arte dita “contemporânea”. Destituindo o sagrado performático de sua instância mítica, ou seja, das narrativas subjetivas, dos traços de memória que norteiam o experimento artístico, restam os ritos, os jogos profanatórios por meio dos quais vão se constituir discursos fragmentados, descontínuos: linguagem construída na superfície dos acontecimentos expressos.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Arquivo; Superfície.

ABSTRACT: It is through the Derrida point of view of Freud’s idea of the archive, that this article presents a performance reading as an artistic kind, as a performative way, a statement for the contemporary art. Dismissing the sacred performance of its mythical instance, of the subject narrative and the memory who confers a north to the artistic experience, remains the rites, the profanatory games that will originate fragmented and interrupted discourses: the language is built on the surface of the expressed events.

KEYWORDS: Performance; Archive; Surface.

Tarde no Parque da Jaqueira, Recife. De repente percebo o que vem me acontecendo já há três meses. Olhos nos olhos do menino. Não consigo parar de fitá-lo e lá está todo o resto do meu mundo refletido na superfície molhada de seus olhos, tradução azul de todas as coisas ao alcance da minha percepção. Não vejo através deles, de seus olhos, e sem paradoxo de linguagem, pois tanto não vejo o que ele vê – o que implicaria “saber” de sua visão, enquadrar as coisas por seu ponto de vista – quanto não vejo o que absorve e se conserva gravado lá, nas entranhas, impressões na memória. Só posso perceber o que reflete no espelho e que, tão efêmero quanto o foco transitório de seu olhar, deixa em mim não registros, mas rastros. Como pegadas na areia, que no tempo de sua inscrição guardam aquele único instante de presença que em breve a água passa e dilui.

Os olhos espelhos do mundo elevam-se ali, diante dos meus próprios olhos, e em sua superfície, os acontecimentos e seus sentidos sucessivamente expressos para mim. Referem-se ao mundo, às imagens cifradas no espelho, mas são próprios às palavras, também às que escrevo agora, às proposições no instante de

seu surgimento, proposições inerentes a cada enquadramento, assim, realizado, cada recorte do mundo percebido.

O convite para participação no seminário chega em muito boa hora. O momento é de vida animal pura e, paradoxalmente, a distância¹ das atividades sociais, culturais em geral, tanto relativas à cena quanto à atividade docente me permitem realizar o afastamento prévio típico dos processos de inventariado. No presente caso, avalio o saldo dos anos de pesquisa coreográfica, bem como dos processos de mestrado e doutorado, tudo reciprocamente vinculado.

Por *performance*, o pensamento vagueia por dois caminhos por vezes indistintos: o da definição da palavra e o dos seus aspectos históricos observáveis. Pela definição da palavra, retiro questões que norteiam as pesquisas realizadas e o interesse pelo universo performático: sobre a necessidade da troca das palavras, uma vez assumidas para elas significações próprias, ou por sua manutenção, pelo poder que têm de serem metamorfoseadas, parafraseadas, inaugurando, para a linguagem, a dúvida. Da história nascem outras desconfiças, relacionadas às possibilidades ou não da *performance* manter-se como acontecimento expresso e não como representação estereotipada, uma vez seus mecanismos capturados e transformados em modelo a seguir.

A *performance* como gênero artístico só adquire maturidade e autonomia a partir da década de 70, quando requisitada pela arte conceitual como veículo de realização de suas ideias. Opondo-se veementemente ao objeto de arte enquanto ícone representativo do mercado de arte e suas instituições, museus e galerias, essa vertente eclode do universo das artes plásticas no ano de 68, sobrevivendo utopicamente por aproximadamente quatro anos. Valorizando o processo artístico, ela necessita para sua materialização, de um produto instável e efêmero, coerente com suas propostas.

A *performance* assume, ao longo de sua história, diferentes funções: *performance* irônica e devastadora de tradições e conceitos, *performance* a serviço da palavra, *performance* de cunho político, *performance* com ou sem a presença do artista, mas sempre dependente de sua ação: são parâmetros transitórios que não podem constituir um único referencial por apresentarem infinitas variáveis, sendo impossível, assim, reduzi-los a uma definição coerente para o termo *performance*. Embora as artes plásticas requisitem para si as origens mais remotas do gênero, bem como a competência pela escrita de sua história, diversas correntes artísticas utilizam-se da efemeridade de sua relação com o tempo e o espaço, da presença viva do artista em cena, da mistura de mídias artísticas diluindo e confundindo os limites entre elas. Na dança, as primeiras manifestações performáticas intencionalmente artísticas ocorrem na pós-modernidade, quando os referenciais do espetáculo e do movimento específico, são destituídos. São múltiplos os aspectos que podem ser reconhecidos como referenciais para a análise das obras tidas, contemporaneamente, como “performáticas”.

1. Afastamento devido ao nascimento do dono dos olhos, o pequeno Matias.

Admitindo parâmetros não generalizantes para uma construção performática, a linguagem é, então, desenvolvida, por fatalidade. O único *a priori* aceito é poder não admiti-lo e a construção se torna um lugar transitório que não constitui espaço definido e estabilizado. A dança abandona, assim, os modelos e inaugura um estado performativo. “Performando”, ela institucionaliza questões como identidade e essencialidade e já não se preocupa materialmente com o que lhe é de competência. A abertura à performatividade inaugura uma história que não se compromete a falar do passado, mas deixa falar as imagens transitórias, captadas pelos possíveis enquadramentos realizados, oferecendo ao espectador/leitor, pontos de vista.

O fato é que se tornou quase ofensa num determinado recorte feito no universo artístico dito contemporâneo, taxar um trabalho de arte de *performance*, como se a palavra trouxesse um ranço de significações prévias, de atribuições anteriores. Até que ponto a palavra se presta a tantas e contínuas ressignificações, sob tantos e distintos contextos históricos e estéticos, leiam-se palavras como “belo”, “novo”, “original”, “cópia”, “representação”, “*performance*”?

O gênero, que surge admitindo parâmetros variáveis que decepcionam qualquer tentativa de codificação e filiação a enquadramentos específicos, têm seus meios capturados e seus argumentos utilizados a serviço da criação de este-reótipos espetaculares para a produção artística. Capturados pela mídia, capturados pela história que corrobora o engessamento estético: à representação parece não restar outra saída além da rendição. A menos que outras possibilidades sejam conferidas à linguagem artística, que não as costumeiras adequações dos processos de significação.

A espetacularização é reflexo da valorização do produto final que promove a subjetividade do artista, criando para ele, uma espécie de impressão, uma referência que cria evidências para a identificação da autoria. Justo com a *performance*, que nasce para cumprir à arte a ausência do produto artístico e a valorização do processo. Obras nascem justificadas por narrativas biográficas, a força inovadora da *performance* transforma-se em modelo à representação.

Talvez por questões de linguagem,² por duvidar do alcance das palavras, é que proponha sua troca. A palavra em questão passa de “memória” a “arquivo”.

E da palavra, realizo um recorte específico: capturo não um conceito, mas uma “impressão”, através da leitura realizada por Derrida³ do conceito freudiano do arquivo. Associado por Freud à uma estrutura, no entanto, inexistente, por ele chamada memória espontânea, o autor define o arquivo como algo hipotético,

2. Assumindo por premissa, proposições artísticas como linguagem, e, no caso da dança, tal consideração implica em separá-la do contexto natural das experiências do corpo, garantindo para ela o caráter simbólico de produção de sentido e a existência de lacunas nunca preenchidas, mas percebidas e expressas.

3. DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo, uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

uma vez admitidos aos processos de memorização, os recalques internos e as repressões sociais inevitáveis. Derrida distancia o arquivo do conceito de memória, estabelecendo-o como uma “prótese do dentro” (DERRIDA, 2001, p. 31), como algo que se elevaria de nós para fazer cumprir, com o mundo, a relação, e na relação, no entre, qualquer possibilidade de registro seu se perderia, por relação... O arquivo abole, assim, qualquer representação da natureza, rompendo laços com ela, embora pressuponha uma exterioridade. Por arquivo, o porvir assim permanece desvinculado de um saber prévio, dependente apenas de um evento, de uma experiência ainda irredutível a qualquer registro. Com relação especificamente ao universo da dança, trata-se do momento em que as palavras de movimento, destituídas de referenciais estilísticos ou técnicos, ainda não foram traduzidas. É no embate imediato com as imagens triviais, que os movimentos podem ser expressivamente arquivados e os arquivos, no entanto, perdidos na relação, por não se inscreverem nem no sujeito, nem nas imagens do mundo externo através das quais foram constituídos, por afeto. O arquivo é denúncia efêmera do acontecimento a ser expresso, fato ainda não efetuado.

O arquivo não admite filiação, não tem ligação com corpo ou nome próprios, e nega a temporalidade histórica ao se referir ao porvir. Não se trata aqui de um esquecimento, mas da própria evidência da ausência. Por arquivo, perdemos a possibilidade de acesso à memória e o que se apresenta como enigma, como simbólico, não pode ser traduzido em signo consciente, a forma se mantém separada de seu significado. O arquivo é o entre que testemunha a relação: ele é a tentativa de materialização da imagem transitória constituída no encontro.

Um grupo de seis a vinte pessoas envoltas por um elástico branco. Um cardume que se desloca sob a mesma proposição: simplesmente, caminhar. A *performance*, *Aqui Enquanto Caminhamos*⁴ de Gustavo Ciriaco e Andrea Sonnberger: uma caminhada sem finalidade, um tempo dado à observação pela geografia das cidades. No Brasil, Espanha ou Portugal, sempre a mesma proposta, uma vez reunidos os “espectadores”, devemos todos caminhar em silêncio, por um trajeto que nos é costumeiro, ali, juntos, dentro do espaço delimitado pela faixa de elástico branco. E seguimos caminhando pela superfície das ruas da cidade, em suas paisagens, seus acontecimentos; nós, *performers*/espectadores desenhamos uma cartografia possível.

Os sentidos deslizam no ambiente que nos é cotidiano, por tudo que nos passa despercebido, perdidos estamos em nossas individualidades, alheios às simples e cotidianas trocas de experiência. O que ocorre é uma súbita tomada de consciência do espaço em torno. Nada especial, nada por desvelar, as coisas são o que são, ali, em seus lugares, dia após dia, quer nos percebamos delas ou não, e, paradoxalmente, somente nossos olhos conferem a elas sua existência para nós.

4. Projeto criado no âmbito de Encontros 2005/2006, uma iniciativa de Alkantara (Lisboa), em colaboração com o Festival Panorama de Danças (Rio de Janeiro).

Olho cautelosa e discretamente para cada pessoa que me acompanha no trajeto pelas ruas do Rio de Janeiro, somos indivíduos convidados a um mesmo enquadramento, cada um de nós, no entanto, com seu ponto de vista sobre o recorte da cidade, um mundo compartilhado por tantas percepções e construções de presente. Somos todos *performers*, provisoriamente unidos para a construção de um evento específico, segundo uma condução clara, dividimos o mesmo espaço cênico para a produção de uma temporalidade que nos é própria e particular.

De dentro do elástico, somos ainda espectadores, conduzidos pelos dois *performers*. De fora, somos todos propositores, envoltos pelo elástico branco que estabelece o recorte. Ou somos nós os espectadores contemplando silenciosos o espetáculo cotidiano do qual, por hipótese de arte, nos separamos agora? O paradoxo se intensifica quando Gustavo e Andrea, cada um há seu tempo e depois os dois juntos, saem da faixa, deixando-nos por nossa conta e sorte. Como devemos, então, agir? O receio estampado em nossos rostos denuncia a percepção coletiva do risco de assumirmos nossa responsabilidade sobre o experimento. Até onde vai nossa liberdade? É-nos esperado exercê-la? Devemos nos preocupar com o que de nós é esperado? Posso, simplesmente deixar o elástico, sair do cardume? Por que me preocupo com tais questões? Eles retornam.

Por fim, os dois *performers* propositores iniciam um jogo, eles cruzam o elástico pelos corpos dos caminhantes até que ele arrebenta. Tentamos, em vão, segurar o elástico, e o elo físico entre nós se desfaz. Algumas pipas de papel são distribuídas. Para empiná-las é preciso correr de encontro ao vento, reconquistando a liberdade de movimento e escolha.

Assim como com as coisas ao redor, é nossa relação com a linguagem e com as palavras que as nomeiam, quase sempre em acordo com as significações impostas pelos acordos tácitos estabelecidos, prévios à proposição, justificados e corroborados pelos automatismos da nossa percepção. À escolha das palavras é negada a experiência do momento em que ela ainda não assumiu seu compromisso com a significação, momento em que ela ainda é marca⁵ e o discurso em questão é inaugurado poeticamente.

À característica performativa do experimento artístico: exprimir o acontecimento que é o sentido.⁶ O discurso é agora composto por várias partes; o acontecimento é produto da percepção e da imaginação, não da memória. A *performance* não busca resgatar a memória das experiências vividas nos espaços percorridos, mas denuncia a ausência delas ou seus rastros, únicos vestígios que

5. As marcas, por Walter Benjamin, são estruturas que se sucedem estabelecendo o testemunho de nossos encontros, como rubores, os quais não temos escolha nem controle. Elas se opõem aos signos, como figuras de impressão. (BENJAMIN, 2000).

6. O sentido aqui lido está em acordo com a definição de Deleuze das quatro instâncias da proposição: designação, manifestação, significação e sentido. Os acontecimentos incorporais constituem o sentido expresso. (DELEUZE, 2009).

restaram de sua presença. O que se apresenta não são histórias contadas, mas a linguagem instaurada por meio da ação de caminhar. O mundo inaugurado é plano, sem profundidade, superfície de sentidos/acontecimentos.

Já não estamos mais na ordem dos substantivos – leia-se *performance* – e suas qualidades, o foco da atenção se desloca do nome para o verbo, para a ação capaz de testemunhar o acontecimento. Nem sujeito, nem predicado: o que nos importam são as ações na qualidade de reações, provindas das relações no mundo estabelecidas, o verbo e suas conjugações. O verbo não exprime uma ação, simplesmente, mas um acontecimento, o que implica ao *performer* ultrapassar sua forma e os laços sintáticos estabelecidos com as linguagens codificadas e apreender-se, ele mesmo, enquanto um acontecimento.

O sentido, o expresso, não decorre do som da palavra *performance*, de sua materialidade, ou das imagens que evoca, mas é um estado em que nos situamos, um modo, um performativo através do qual definimos as designações passíveis de serem realizadas. O estado é traduzido pelo gerúndio, o “caminhando”, o “performando”, ou pelo infinitivo do verbo, “caminhar”, “performar”, que não denuncia temporalidades específicas; o verbo é reação. O expresso é a fronteira, a superfície entre as proposições e as coisas.

E o tal “modo” responde por um estado cênico mais poroso, mais reativo diante dos acontecimentos, estamos no mundo cifrando nossos encontros. O sentido do caminho percorrido não pode ser recordado, restaurado, não está armazenado na memória mas deve ser produzido no ato do jogo que se instaura. Ele não vem das profundas entranhas dos corpos que guardam, inegavelmente, os registros dos eventos vividos no mundo e que, em nós, produzem seus efeitos. O sentido é um efeito de superfície, produzido na linguagem, mesmo que estejamos ali, em silêncio... e as origens das motivações são perdidas à medida que o discurso vai sendo construído. Este, o discurso, é secundário, derivado, contaminado pelos efeitos que ele mesmo produz. A relação com o tempo é pontual e contra efêua os acontecimentos, dos quais registramos os contornos sem constituir personalidade. Sofremos, dos acontecimentos, os impactos, mas não somos suas vítimas, não os inscrevemos, eles se perdem, a cada acontecimento, outro de nós que surge. O presente é o presente de possibilidades, nunca plenamente preenchido.

Não que não seja possível. Considerar a impossibilidade significaria corroborar a escrita de uma história linear, baseada em eventos sucessivos e, quem sabe até, por uma perspectiva evolutiva de progresso. O dito “contemporâneo” não se refere a uma cronologia, mas a um modo de leitura, assimilação e produção, que não negligencia, mas valoriza o processo, a diferença e a construção de pensamento. A palavra “contemporâneo” é lida a partir de outra palavra, “tolerância”, em relação a distintas filiações e expressões.

Não, não sinto sua dor, mas uma intensidade compatível. Um “não sei o quê” que nos cala, a todos nós espectadores ao redor da sala. Ela entra deslizando os pés a duras penas, o corpo denso, moribundo, responde ao peso dos cabelos que escondem o rosto e arrastam no chão. O corpo vazio oscila e os pés carregam as

lacunas não preenchidas da bailarina, seu ventre murcho, esvaziado pelos miolos. Ele responde ao peso das palavras escritas em pedaços de papel, que a *performer*, pouco a pouco, retira dos cabelos/raízes, entregando a alguns espectadores, que as desvelam aos demais. Como os cabelos, as palavras estão soltas no ar, do papel até nós elas circulam, marcados estamos por sua sonoridade e presença.

E, paradoxalmente, ela questiona a passividade tacitamente associada ao papel que nos é esperado enquanto espectadores de uma *performance* artística, embora estejamos ali, imóveis, indefesos diante da potência do que se nos apresenta. É da ordem de quem cala, e calar não é passividade, mas ação. Ainda agora, em momento posterior de reflexão e significação, pastoreio, em vão, as palavras: onde estarão aquelas capazes de nomear o evento, ou mesmo o que sinto a partir dele?

A palavra é memória. Memória de uma situação de vida, memória de um poema. Memória de uma presença bem como de uma dor. Maria Agrelli em *Pé de Saudade*,⁷ cospe suas entranhas, que pendem de sua cabeça em fios de cabelo gigantes, raízes de figueira penduradas galho abaixo, raízes expostas fora da terra. Ela estica até nós suas raízes e se deixa conduzir pelos fios de cabelo dispersos nos 360° de plateia. Os pés, enfim, descolam do chão aumentando sua vulnerabilidade e seu poder de reação aos estímulos sofridos, ela está em nossas mãos. E uma vez liberta, rodopia suas raízes soltas pelo espaço.

Maria Agrelli ativa minha memória: de Bernardo Soares, o lisboeta aborrecido pelo tédio da repartição pública em que trabalha no Livro do Desassossego.⁸ O homem decide justificar a existência de tal aborrecimento, transformando-o em algo que valha a pena ser sentido e compartilhado com as pessoas: um poema. Mas ele tem consciência de que um poema cujo tema fosse a experiência cotidiana e arrastada de um trabalhador insatisfeito não despertaria o interesse das pessoas, é por demais particular e sem atrativos. Ele decide, então, cifrar tal sentimento em algo “universal” que possa ser compartilhado, e o traduz na saudade da infância perdida. Ele escreve o poema e dignifica sua experiência.

O que Maria expressa, não é a morte da mãe, mas a dor que compartilhamos todos diante de nossa condição de finitude. É da ordem de um instinto, como o que faz as crianças chorarem de angústia ao fim do dia; sem qualquer motivo aparente, elas observam a escuridão, e, em sua condição mais animal, temem não haver outro dia. Elas pressentem sua condição vulnerável e mortal.

A palavra é memória, profundidade máxima trazida à tona pela tradução da bailarina, que a todos contamina; ela não teme suas perdas e, corajosamente, se inscreve no tempo da *performance* por ela mesmo instaurado. E ela nasce, *performer*, a partir do evento; paradoxo da artista que não é nada, que não constitui

7. Trabalho da artista de conclusão da Pós Graduação Dança: Práticas e Pensamentos do Corpo, no Centro Cultural dos Correios, em abril de 2011.

8. Soares, 1999.

personalidade que justifique seu nome, ela nasce a partir da obra, embora suas memórias sejam a matéria prima para a criação. A *performance* é sagrada⁹ ao reunir instâncias míticas e rituais, originadas pelas memórias da bailarina e pela ação que nos é proposta, respectivamente.

Da história retiro para minha leitura da *performance* – afinal, apenas uma leitura possível – o receio de que, uma vez capturados os seus mecanismos, eles se transformem em modelos referenciais fixos a outras *performances*. O que, a princípio, poderia constituir sua força inovadora e inventiva – a metáfora originária – torna-se modelo estereotipado. Esse processo de captura mantém as dúvidas sobre o alcance da linguagem; sobre as possibilidades de se atingir, cenicamente, um estado performativo, expressivo do corpo, para além de sua capacidade representativa dos conhecimentos previamente adquiridos intelectual e fisicamente.

Da possibilidade de metaforização das palavras ou do risco de sua troca, não importa, sugiro que, ambas as alternativas, possibilitam a aproximação da dança a um estado “performativo”, de referências cambiáveis, mutantes, que mantém o estado porvir. Proponho assim, à produção contemporânea uma atualização da *performance* em um modo interrompido, transitório e, sobretudo, pontual, de produção do discurso: o performativo não como “o quê”, mas como o “como”, um estado de presença cênica instaurado. Se metáfora ou nome próprio, já não importa, a troca da palavra “memória”, por “arquivo”, permite realizar a troca do substantivo *performance*, pelo verbo correspondente, pela ação de performar que inaugura um modo imersivo, em que o artista se propõe poroso aos acontecimentos e aos encontros travados no meio ao redor. Onde a memória pressupõe a tomada de consciência para a construção do processo artístico, o arquivo pressupõe sua completa ausência.¹⁰ Por duvidar do alcance da palavra memória, é que proponho sua troca, para a produção do discurso que se manifesta não linear, secundário e derivado, um efeito de superfície.

O performativo se instaura na profanação do sagrado da *performance*, ao retirarmos dela as instâncias míticas, as narrativas, restando à expressão da cena os ritos, os jogos que vão questionar os acordos tácitos de conduta do espectador e do *performer*, inaugurando outro tipo de leitura para a experiência artística. Uma vez separados os mitos, as histórias responsáveis pela narrativa, restam os ritos, as ações com que o intérprete apresentará ao espectador, campos de in-

9. “Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa sua inversão. A potência do ato sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e põe em cena. O jogo quebre essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito, como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito.” (AGAMBEN, 2007, p. 67)

10. Não saberia nem poderia negligenciar minha herança, negando à dança, ao corpo e o movimento a tomada de consciência sobre suas premissas e sobre o fazer artístico. Apenas questiono seu uso para a constituição de estilos que inauguram a autoria do artista antes mesmo do experimento artístico.

tensidade sem sujeito, cuja assimilação pressupõe o desenvolvimento de outras vias de apreensão. Distante da relação de contemplação, que o espectador possa livremente transitar por triviais imagens, sem origem ou destino certos, absortos estejam no flagrante delito de fabular.¹¹

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Sur la peinture, ou Signe et tache*. In: *Ouvres 1*. Paris: Gallimard, 2000, pp.172-178.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAVELL, Stanley. *En busca de lo ordinario*. Valencia: Frónéfif, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

JEUDY, Henri Pierre. *O Corpo Como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

11. Deleuze apresenta a expressão do cineasta canadense Pierre Perrault, através da qual ele aponta a possibilidade de formação de intercessores no interior de uma comunidade em que é impossível escapar de um discurso preestabelecido, ao menos... no flagrante delito de fabular. (DELEUZE, 2008, p. 157).

ITA: CORPO ANCESTRAL E DEVIR ANIMAL

Fred Nascimento

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

O presente trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado *Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática*, de Fred Nascimento.

Entre os inúmeros trabalhos do Totem, um foi fundamental para a consolidação de sua linguagem e definição da sua identidade, foi o espetáculo *Ita*. Um trabalho híbrido, contemporâneo que parte em direção ao passado em busca da origem, do reencontro com a ancestralidade e do desenvolvimento histórico da vida. Sua importância para o Totem reside em poder criar espaço-tempo ritualístico, pautado pelo afastamento da representação, do ativar forças e intensidades através do corpo e afetar as pessoas, como profetizou Antonin Artaud (1984).

Este projeto surgiu a partir de um desejo antigo, que nasceu desde as primeiras leituras da *Antropofagia Cultural*, a ligação com a ancestralidade e ritualidade estão na base do pensamento e na poética do grupo. Sua fundamentação passa por pesquisas que vão da física, a teoria do *Big Bang*;¹ das ciências biológicas, as concepções contidas no livro *Os Dragões do Éden*² de Carl Sagan; e da antropologia através de pesquisas de mitos de criação de povos indígenas (essa informação foi perdida), danças arcaicas e indígenas. Sabíamos que nossa releitura do passado estaria impregnada de nossa formação, de nossa visão de mundo, do aqui e agora. Sobre esse assunto Félix Guattari afirma: “Assim, toda leitura do passado é necessariamente sobre codificada por nossas referências no presente”. (GUATTARI, 1992, p. 128)

Sua gênese começou em 1990 e seu processo de construção se estendeu durante 1991, vindo a fazer sua estreia em novembro do mesmo ano, mas atravessou toda a década de 1990, sempre em mutação, sua última apresentação aconteceu em janeiro de 2003, no Festival Nacional de *Performance*, evento que fazia parte do extinto ‘Centro em Cena’ em João Pessoa – PB.

1. Big Bang – Teoria da Grande Explosão. Ela se apoia, em parte, na teoria da relatividade do físico Albert Einstein (1879-1955) e nos estudos dos astrônomos Edwin Hubble (1889-1953) e Milton Humason (1891-1972), os quais demonstraram que o universo não é estático e se encontra em constante expansão, ou seja, as galáxias estão se afastando umas das outras. A teoria do *Big Bang* foi anunciada em 1948 pelo cientista russo naturalizado estadunidense, George Gamow (1904-1968). Segundo ele, o universo teria surgido após uma grande explosão cósmica, entre 10 e 20 bilhões de anos atrás. O termo explosão refere-se a uma grande liberação de energia, criando o espaço-tempo.

2. Os Dragões do Éden – O livro nos leva por uma viagem ao mundo do evolucionismo moderno de inspiração darwiniana, que nos faz repensar as modificações genéticas nas formas de vida muito antes ainda da existência dos primeiros hominídeos e até dos primeiros mamíferos e muito depois do aparecimento dos mesmos. Mostrando-nos como se processou a evolução do cérebro de acordo com as necessidades do meio e a sobrevivência.

Ita foi construído em *work in process*, caracterizando-se como um trabalho em constante construção, possibilitando que o espetáculo pudesse ser adaptado para qualquer espaço cênico. Sua estrutura *performática permitia-lhe* instaurar a *performance* enquanto espaço-tempo-ação nos mais inusitados lugares, como um bar, uma sala de aula ou uma lona de circo. Existia também uma maleabilidade da cena a partir do número de atores-*performers* participantes da ação. Durante a trajetória de *Ita*, o número de *performers* em cena variou consideravelmente, de três a oito *performers*. Mas, mantinha-se a estrutura e a poética do trabalho, uma poética sobre a vida, seu desenvolvimento, as heranças biológicas e antropológicas do homem.

1. O CAMINHO DA PEDRA

A pesquisa para a construção de *Ita* não se restringiu à leitura dos *Dragões do Éden*, assistiu-se e debateram-se os seguintes filmes: *2001: Uma Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick³, *A Guerra do Fogo* de Jean Jacques Annaud⁴, o documentário *Xingu* do jornalista Washington Novais⁵ e inúmeros filmes sobre o comportamento dos animais, seus movimentos e posturas.

Para a construção de *Ita*, precisávamos criar mecanismos que nos levassem a mergulhar no passado na intenção de dar concretude a ideias, sonhos, imaginações. A busca pela origem aproximou o grupo de práticas ritualísticas, à procura de estabelecer laços com animais e culturas distantes no tempo e no espaço. Para a criação da *performance*, era necessário dos *performers*, como de todos os artistas envolvidos no projeto, uma ampla compreensão de como teria sido a vida no planeta há milhões de anos, presente numa parte do trabalho, e de milhares de anos, quando mais perto do final do mesmo. Queríamos que a partir da apropriação desse conhecimento os *performers* pudessem traduzi-lo para o corpo. Essa busca implicava na construção de uma gestualidade e movimentação singular, mais a criação de sons, urros, grunhidos, gritos e “glossopoieses”. Sobre a “glossopoiese” Jacques Derrida comenta:

Sabe-se o valor que Artaud dava aquilo que se denomina – no caso muito impropriamente – onomatopeia. A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes, reconduz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu em que a articulação não mais é grito, mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível, e com ela a língua em geral: a separação do conceito e do som, do significado e do significante, do pneumático e do gramático, a liberdade da tradução e da tradição,

3. Ver mais em <http://www.stanleykubrick.com.br/index.php>

4. Consultar <http://www.paginaoficial.org/do/jean-jacques-annaud.html>

5. Série de 10 episódios roteirizada e dirigida por Washington Novaes, jornalista brasileiro.

o movimento da interpretação, a diferença entre a alma e o corpo, o senhor e o escravo, deus e o homem, o autor e o ator. (DERRIDA, 1971, p. 161).

Contaminados pelas ideias de Artaud, nossos esforços se voltaram para uma reaproximação com tradições rituais distantes, mas sempre em diálogo com a tecnologia e a arte contemporânea. Sem esquecer que toda releitura do passado sempre é impregnada pelas referências que temos no presente. Sobre as culturas arcaicas Félix Guattari afirma “Nas sociedades arcaicas, a dança, a música, a elaboração de formas plásticas e de signos no corpo, nos objetos, no chão, estavam intimamente mesclados às atividades rituais e às representações religiosas” (GUATTARI, 2000, p. 127).

Sob minha orientação o grupo mergulhou na pesquisa, dando continuidade à proposta de misturar diversas linguagens e técnicas, nos laboratórios foram incorporados procedimentos de *performance*, pantomima, dança contemporânea, teatro ritual. Sua dramaturgia corporal foi construída a partir de ações físicas, uma linguagem de gestos e movimentos, sem texto pronunciado. Estruturalmente foram criadas *performances* individuais que, ao serem superpostas constituíram a *performance* coletiva.

O trabalho foi direcionado na busca de conexão da cena com o ritual. A partir desse princípio, os atores-*performers* se empenhavam em mergulhar em direção a uma ritualidade sagrada cuja nascente se encontrava no seu próprio corpo. A origem da vida, a evolução das espécies, os rituais sagrados, a origem animal de Deus (totens sagrados), eram temas transversais do espetáculo, reunidos no mote central da busca da origem. Alexandre Nunes em sua dissertação de mestrado afirma sobre *Ita*.

Mas há uma característica sua que me parece essencial, na abordagem que tento fazer entre as relações externas e internas: *ITA*, na qualidade de *metaritual*, desenvolve uma perspectiva que pode ser conceituada, nas palavras de Edgar Morin, como *bioantropológica*. Explico-me: é um espetáculo ritual que enfoca o desenvolvimento histórico da vida, desde “a formação do primeiro núcleo proteinado, o qual evoluiu durante dois bilhões de anos, sob milhões de formas, uma das quais produziu o homem” (MORIN, 1988, p. 14), culminando com a realização de rituais nas sociedades arcaicas. Daí suas matizes que vão do biológico ao antropológico, iniciando ainda na cosmologia de origem do universo, da teoria do *big-bang*. Sua poética de cena reflete sobre a essência da vida, tomando a perspectiva humana como centro de atração e desenvolvimento. O homem ritual que se metamorfoseia e se integra à natureza que o cerca. (NUNES, 2005, p. 27) (*sic*)

Durante quase dois anos trabalhamos na busca de uma linguagem corporal expressiva, uma fusão de teatro com a dança fortemente conectada com a lin-

guagem visual e a música instrumental, até chegarmos a um espetáculo híbrido, um teatro de imagem, pós-dramático, uma pintura em movimento. Sobre hibridização Renato Cohen afirma:

No processo de hibridização/ressignificação, trabalha-se alteração, deslocamento, fusão de textualidades, numa operação que envolve dois momentos: um dionisíaco, de fluxo, corrente, caminho do inconsciente; e outro, apolíneo, criterioso, artesiano, de lapidação, escolha. (COHEN, 1998, p. 28).

Essa hibridização complementou-se com as artes visuais presentes no figurino e na cenografia construída com projeção de imagens somadas com a música instrumental executada ao vivo.

2. CORPO ANCESTRAL E *DEVIR*⁶ ANIMAL

Nesse período, o Totem tinha uma teoria segundo a qual, o corpo guarda no DNA, a essência íntima de todas as formas de vida, o ser humano como síntese da vida no planeta. Partíamos da ideia que o corpo guarda sensações instintivas da história da evolução da vida no planeta, passando por rituais e danças tribais.

A preparação corporal passa por rituais de autoconhecimento, exercícios psicofísicos onde se busca um fluxo de intensidades, exercícios de respiração, concentração e laboratórios musicais. Tudo era direcionado à retomada de forças ancestrais adormecidas, pois elas merecem um *devoir*.

Os corpos dos *performers foram* testados nos seus limites físicos, com variadas técnicas originadas do teatro, da *performance*, da dança, a partir do Método Laban,⁷ os elementos da expressividade corporal, ou seja, peso, tempo, fluxo e espaço, e suas combinações peso e tempo, peso e fluxo, peso e espaço e fluxo e espaço. Esse trabalho foi desenvolvido por Lau Veríssimo, a responsável pela preparação corporal do Totem.

É importante destacar que realizávamos laboratórios oriundos de diversas fontes, desde exercícios de eutonia (percepção corporal), alongamentos, aquecimentos, exercícios de respiração, memória sensorial, força, esforço, laboratórios sensoriais em ambientes naturais, ritualizações, laboratórios musicais, caminha-

6. *Devoir* é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo (...) *Devoir* é o conteúdo próprio do desejo (máquinas desejantes ou agenciamentos): desejar é passar por devires. François Zourabichvili em *O Vocabulário de Deleuze*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

7. Sistema Laban – Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, também conhecido como Rudolf Von Laban (15 de Dezembro de 1879, Pressburg, Áustria-Hungria (atual Bratislava, Eslováquia) – 1 de Julho de 1958, Weybridge, Inglaterra). Dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o “pai da dança-teatro”. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

das, improvisação, câmara lenta, gestos e movimentos em diferentes velocidades, tensão, flexibilidade, danças indígenas e circulares. Tendo sempre como alvo a não representação e sim a *performance*, a presença.

A cada laboratório ou ensaio, os *performers* construíam sua partitura corporal, seu ideograma. Nesse processo, muito do que era experimentado era descartado, o que ficava era depurado, repetido, para que as impressões corporais fossem sendo gravadas no corpo.

Para criarmos *Ita*, era necessário despertar nos corpos um devir animal, para tanto foram realizados laboratórios sonoros utilizando sons que levassem os *performers* a uma viagem de descobrimentos, desvelamentos, aliados à ideia de que o corpo carrega ancestralidades, memórias, reatando o vínculo com o sagrado. A partir da experiência vivida no Totem, Alexandre Nunes assinala:

Então a passagem pelo Totem selou alguns aspectos de minha *alma* de ator. Dito em poucas palavras, esses aspectos são o trânsito entre linguagens, a relação com a ancestralidade, o vínculo com o sagrado, a experimentação de formas animais, a partir de um percurso que pretendia ser interior, a *melopeia* de atuação e as conexões entre arte e vida. (NUNES, 2005, p. 30)

No levantamento das personas, a orientação era de não procurar representar personagens, mas encontrar esse animal dentro de si e vivê-lo, evitar a representação e buscar a personificação, pois a atuação do *performer* estava ancorada na imersão das formas animais e ancestrais pré-históricos de dentro de cada um. Buscava-se uma ligação com raízes sagradas, como acontecem nos rituais de xamanismo.

3. PAISAGENS VISUAIS E SONORAS

Não cabe aqui aprofundar de como as outras linguagens entraram em *Ita*, vou apenas citar que o figurino abstrato cuja textura visual foi resultante de uma fusão do grafismo indígena de diversos povos, indistintamente, que mantinha um diálogo com as diversas personas da cena, ou seja, partículas atômicas, células, animais como lagartos, pássaros, felinos, símios e homens primitivos.

Nos laboratórios de pintura, os corpos dos *performers* serviram de suporte para a mesma, numa ação que remetia aos rituais de pintura corporal indígena, presentes em praticamente todas as culturas. As sessões de pintura foram muito importantes para o grupo, o processo artesanal aproximou o grupo da ancestralidade. Esses laboratórios repetiram-se muitas vezes, aprofundando o sentimento de ancestralidade. Num mergulho cada vez mais profundo em busca daquilo que a modernidade havia recusado a ligação com o passado.

Com a opção em não utilizar objetos concretos na cenografia, a mesma foi totalmente construída com luz, texturas, cores e manchas. A pesquisa do grafismo indígena usado como referência para a produção do figurino, também

foi a base para a confecção de slides artesanais construídos pela artista plástica Virgínia Marques. Para cada cena do espetáculo, foram criados slides que ao serem projetados na cena, criavam uma ‘paisagem’, um comentário, instauravam um ‘estado’, uma atmosfera. As projeções dos slides no telão ou sobre os corpos dos *performers*, acompanhavam as cenas durante todo o trabalho, por vezes as imagens projetadas, transformavam-se propositalmente, na própria iluminação.

Na busca desse corpo ancestral, há alguns aspectos a comentar sobre a música em *Ita*, o primeiro diz respeito aos laboratórios musicais/corporais, aprofundando os ‘estados’ de cada cena, assim como exercícios de ritmo, imprescindível para as danças primitivas. Também os ensaios eram realizados com a presença dos músicos, com os temas musicais sendo compostos e executados durante cada encontro, procedimento que levava ao desenvolvimento de um diálogo entre o corpo e o som, entre a música e os corpos mergulhados na cena, uma linguagem contaminando a outra, com muito espaço para a improvisação de ambos as linguagens, resultando numa espécie de dança expressiva, que passava por um processo de repetição e depuração até chegar à cena. Vale ressaltar que para uma boa *performance* das danças do final de *Ita*, o ritmo era elemento imprescindível.

Qualquer um tem ritmo dentro de si, a não ser que esteja bloqueado (...) entre nós, esse instrumento que é o corpo não se desenvolve tão bem durante a infância como no Oriente. Por isso o ator ocidental deve compreender que precisa compensar essa deficiência. (BROOK, 1999, p. 16)

Nesta época a música do Totem era um *free-jazz* de guitarras, sopro (trompete) e percussão, uma fusão de elementos tonais e atonais, tecnológicos e primitivos, com forte influência da proposta de *Paisagem Sonora*⁸ do compositor canadense Murray Schafer, executada ao vivo. Sobre a paisagem sonora Livio Tragtemberg nos esclarece

Essa forma de textura sonora, utilizada amplamente no cinema e na música para dança, é cada vez mais frequente na cena teatral, influenciada pelas linguagens não verbais na busca de um descondicionamento do tempo da palavra (...) uma textura mais pesada, densa, escura, caracteriza-se pela dificuldade na identificação individual de seus elementos. E texturas mais leves, transparentes, em que é possível ouvir *através* e perceber com clareza cada um de seus elementos sonoros. (TRAGTEMBERG, 2008, p. 55).

8. Paisagem Sonora – O conceito de “Paisagem Sonora” tornou-se conhecido a partir do trabalho produzido pelo compositor/professor canadense Murray Schafer. Em seus estudos, ele trabalha com a percepção de sons de diversos ambientes.

O som atinge regiões do cérebro que nenhuma outra arte é capaz de tocar, o cérebro e o corpo são uma só coisa, e a música de *Ita* tem um papel importante na conexão desses corpos com a ancestralidade e com o devir animal. A parte percussiva de *Ita* foi totalmente construída visando conectar a cena com o ritual, o corpo com a terra. Todos os instrumentos percussivos utilizados na música de *Ita* eram primitivos, instrumentos que tiveram sua origem em épocas arcaicas, criados por povos das mais diferentes culturas, dos quais estávamos evocando. Era preciso criar uma sonoridade para um espetáculo que pretendia ligar o cerne da vida do humano ao animal. Segundo José Miguel Wisnik “A música primitiva trava antes de mais nada uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente, dolorosamente, no corpo dos homens e das mulheres.” (WISNIK, 1989, p. 31)

Os outros instrumentos, guitarra e trompete, representavam a parte contemporânea da música. Todo o som era amplificado eletronicamente, com os recursos tecnológicos de que dispúnhamos. Do encontro das duas famílias de instrumentos, primitivos e tecnológicos, foram criadas as texturas, os climas, os estados, as paisagens e cores sonoras do espetáculo. Seus criadores são Fred Nascimento, Hidemburgo Hipólito e Mário Sérgio (diretor musical do espetáculo).

No transcorrer do espetáculo há momentos em que os *performers* se metamorfoseiam, ou seja, passam de uma persona para outra — de felino para pássaro, por exemplo — todas as transformações corporais são realizadas com movimentos em câmera-lenta, pois a metamorfose ocorrida no corpo do *performer*, de um animal em outro, também era uma ação que marcava a mudança de cena e a passagem do tempo ficcional de alguns milhões de anos. Para Lehmann:

O corpo mudo do animal se torna a quintessência do corpo humano oferecido em sacrifício. Ele transmite uma dimensão mítica. (...) No teatro pós-dramático declara-se o quanto a realidade do corpo humano tem afinidade com a do corpo animal. (LEHMANN, 2007, p. 351)

Nós usamos a câmera-lenta como recurso de ampliação/passagem do tempo. Pois as metamorfoses exigem uma tensão corporal e mental muito grande do *performer*, mas oferecem ao espectador uma imagem em movimento de gesto puro. O teórico Hans-Thies Lehmann refletindo sobre o uso da câmera-lenta na contemporaneidade diz: “Entre as imagens corporais que podem ser consideradas sintomáticas do teatro pós-dramático se insere a técnica do movimento em câmera-lenta, que é encontrada em toda parte como desdobramento de Wilson”. (LEHMANN, 2007, p. 341).

No final do espetáculo, o avançar do tempo era mostrado através da presença de danças tribais, primitivas. Tomando como base a história da dança, foram recriadas danças de diferentes povos e épocas. Danças tribais ritualísticas circulares sem nenhum objeto no centro da roda, seguida da dança ao redor de deuses/ídolos/totens. Nesse momento do espetáculo, os “totens” são construídos pelos corpos dos *performers*.

Sua natureza mutante acompanhou o espetáculo durante todo o seu percurso, nos anos finais da década de 1990, o *work in process* foi ampliado, o grupo realizou laboratórios sensoriais em locais como praias e matas⁹, colocando o corpo em contato com elementos naturais, a fim de que os atores *performers* sentissem no corpo as sensações provenientes do contato com elementos como terra, água, areia, pedras, folhas, a fim de que se estabelecesse uma ligação direta com seu devir animal.

A busca dessa conexão com ecos primitivos através do corpo continuou com novas vivências sensoriais, em sequência foram realizados laboratórios de pintura corporal, com diversos tipos de pigmentos naturais, partindo de pesquisas da textura da pele de animais e de pintura corporal indígena. Essas experiências foram realizadas visando uma adaptação do espetáculo *Ita* de um *vídeo-performance*. Esses laboratórios aconteciam nos finais de semana e se prolongaram durante meses. Havia algo dentro de nós que nos impelia a continuar procurando as fontes sagradas de um ato ritual.

No início dos anos 2000, novas experiências foram realizadas, desta vez com argila medicinal espalhada por todo o corpo, procedimento que acabou por ser incorporado ao espetáculo, essa nova fase *Ita* passou a se chamar *Ita in Process*, uma nova configuração para o espetáculo.

A partir das vivências, ocorreram diversas modificações nas cenas, a argila passou a ser aplicada sobre o corpo dos *performers* que passaram a usar um pequeno ‘tapa sexo’ em substituição ao *body* de corpo inteiro. A partir dessa mudança, os corpos desnudos, foram incorporados rituais de pintura corporal entre uma cena e outra. Essa simples modificação levou o espetáculo a entrar numa fase ainda mais ritualística e performática, pois a pintura corporal realizada ao vivo com pigmentos naturais remetia imediatamente aos rituais sagrados. Resultou em cenas em que os *performers* foram transformados em verdadeiros xamãs, que pintavam uns aos outros, à medida que o trabalho transcorria, e a cada nova pintura executada que antecedia uma nova cena, o *performer* transformava-se na persona seguinte, no próximo animal, buscando dentro de si um eco primitivo, um devir animal, tal qual xamãs em transe, a encontrar um elo com o sagrado.

Em nível de conclusão podemos considerar que *Ita* foi um divisor de águas na história do Totem, pois mesmo o grupo já perseguindo uma poética própria em trabalhos anteriores, foi com *Ita* que consolidou princípios, processos e alguns conceitos importantes para o grupo, como a quebra de hierarquia entre os elementos constitutivos de um espetáculo, a mistura de linguagens, e a infecção pela *performance*.

O corpo criando e ocupando um espaço tempo ritual, vivencial, presencial, a partir de uma retomada de elementos dos povos arcaicos de maneira contemporânea. Um corpo reinventado via *performance*, num profundo processo de

9. Os laboratórios sensoriais aconteceram no ponto mais extremo do Cabo de Santo Agostinho, Vila de Nazaré, Praia de Suape, Cidade do Cabo, e na praia de Nossa Senhora do Ó na Cidade de Paulista.

subjetivação, de aproximação da arte com a vida, num trabalho que ao voltar-se para o passado, sem querer reproduzi-lo e sim resignificá-lo, apontou para o presente, para a criação de um tempo de ação, numa reinvenção cosmológica de si mesmo, como profetizou Artaud.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *O Teatro e Seu Duplo*. (Trad.) LEON Samuel, CELHO Teixeira. (Org.). 2ª Ed. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1984.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1*. Rio de Janeiro. Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – Um Novo Paradigma Estético*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2002.
- LEHMANN, H. T. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NASCIMENTO, Fred. *Grupo Totem: A Construção do Espetáculo Totêmico*. In *ANAIS do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE*. Florianópolis, 2003.
- NASCIMENTO, Fred. *O Destino do Corpo na Performance Habeas Corpus: Em Nome da Beleza*. In *ANAIS do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE*. Rio de Janeiro, 2006.
- NUNES, Alexandre. *Ator e Alma: a morte como método*. Biblioteca Digital UNICAMP. Acessado em 29/08/2011.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.
- SALLES, N. *A Estética Totêmica: Uma Articulação Entre Criatividade, Arte-Educação e os Processos de Criação em Antonin Artaud*. In *ANAIS da I Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE*. Salvador, 2000.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo, Perspectiva: 2008.
- WISNIK. José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras: 1989.

REFERÊNCIAS HIPERTEXTUAIS

Disponíveis em 05/11/2012

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000351331&fd=y>

www.portalabrace.org/vreuniao/textos/territorios/mil.pdf.

<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,MUL1308779-7085,00->

<http://www.recordanca.com.br/index.html>

<http://www.stanleykubrick.com.br/index.php>

<http://www.paginaoficial.org/do/jean-jacques-annaud.html>

A MEMÓRIA NA E PARA A CONSTRUÇÃO DE DRAMATURGIAS CORPORAIS

Gabriela Santos Cavalcante Santana

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

gabiscs@yahoo.com.br

RESUMO: Neste artigo discutirei o desenvolvimento de práticas corporais propostas para a ampliação do entendimento e da percepção do dançarino sobre o ambiente, bem como reflexões sobre as possibilidades de interação entre corpo e o espaço que emergem de tais práticas, visando com isso apresentar idéias que podem contribuir para dançarinos que utilizam a improvisação como modo compositivo e, portanto, “manuseiam” relações espaço-temporais no decorrer de seus experimentos. Para tanto, serão discutidos conceitos propostos pelo neurocientista António Damásio (2010), a saber, estados de corpo, imagem e a noção do eu autobiográfico na construção da memória. Como objetivo, procura-se amadurecer reflexões sobre o papel da memória na construção de dramaturgias corporais singulares e a pertinência deste pensamento, no que tange questões pedagógicas do fazer dança.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Improvisação; Memória.

ABSTRACT: In this article I will discuss the development of bodily practices proposed to expand the understanding and awareness of the dancer on the environment, as well as reflections on the possibilities of interaction between body and space that emerge from such practices, aiming thereby presenting ideas that can contribute for dancers who use improvisation as a compositional way and therefore “handle” space-time relationships in the course of their experiments. Therefore, we will discuss concepts such as bodily states, images, and the notion of self autobiographic in memory building proposed by neuroscientist Antonio Damasio (2010). How objective are to mature reflections on the role of memory in the construction of natural bodily dramaturgy and relevance of this thinking in terms of pedagogical issues do dance.

KEYWORDS: Dance, Improvisation; Memory.

Minhas explanações sobre a memória no processo de criação em dança partem de um lugar específico, do projeto de pesquisa por mim coordenado, “Interfaces para a Improvisação: investigações sobre a dança e a capoeira Angola”, em andamento

desde abril de 2011, com a participação de cinco discentes¹ da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Contudo, devo destacar que a investigação acerca da memória, neste trabalho, não é conteúdo, mote ou ponto de partida de investigações corporais e sim, um modo de “manusear” as relações espaço-temporais no próprio corpo e nas negociações ininterruptas que traçamos com o ambiente.

Mesmo que sucintamente, apresento o objetivo desta pesquisa por entender que a abordagem do recorte escolhido, permite subinvestigações de poéticas individuais como as que serão discutidas posteriormente, neste artigo.

Como objetivo procura-se entender como elementos e aspectos da capoeira Angola podem favorecer a improvisação em dança. Para isto, propus-me a investigar como a imprevisibilidade, existente no jogo desta arte, provoca a modificação de estados corporais nos jogadores, uma vez que a complexidade estrutural deste “território” – roda – solicita do capoeirista, tipo diferenciado de percepção e prontidão para agir.

Nesta perspectiva, sublinho as etapas iniciais vivenciadas pelo grupo que integra a presente pesquisa e que se tornaram imprescindíveis para o recorte que aqui proponho.

A primeira etapa caracterizou-se pela investigação dos artistas-investigadores sobre o movimento no próprio corpo, sendo o mais importante, o uso consciente e criativo sobre princípios de movimentos por mim sugeridos, tais como: alavancas, apoios, equilíbrio instável e fatores de movimento – dentre estes, o fluxo fluido e espiralado –.² Já a segunda etapa teve como foco a investigação de estruturas de relação que eram desenvolvidas para que cada um dos participantes pudesse reconhecer e modelar sensações e emoções que o outro produzia em si.

Neste estágio, foi dado o pontapé inicial para a construção de um “corpo relacional” que além de se afetar com o outro é capaz de estar sensível e atento às interações sutis e mais diretas que traçamos com o ambiente. As investigações sobre este **euambiente** potencializaram a conexão entre os dançarinos e tudo que os atravessavam na construção de um estado de presença e ação no mundo. Isto se deu com base em um trabalho sobre estados de corpo, uma vez que a investigação sobre o **euambiente**, na verdade, não se localiza no espaço externo e sim, “no en-

1. São os discentes: Ana Carolina Montenegro, Thaynã Mota, Tiago Ferro, Gabrielle Conde e Samara Simões, sendo os quatro primeiros graduandos do Curso de Licenciatura em Dança e a última, aluna formada no Curso de Artes Cênicas pela mesma universidade. Vale lembrar que apenas as duas últimas integrantes deste grupo, praticam a capoeira (professoras de capoeira), sendo os outros três integrantes dançarinos com formações distintas em dança.

2. A etapa centrada no trabalho corporal a partir de princípios e padrões da capoeira foi etapa fundamental para o uso consciente do corpo e do movimento, contudo, por não ser este o foco do presente texto, indico a quem interessar, dois artigos de minha autoria. *Investigando a capoeira Angola enquanto recurso artístico-pedagógico em dança* e *Experimentos em dança a partir da capoeira Angola: possibilidades para a consciência do movimento e a improvisação em dança*, ambos escritos em 2011.

tre”, na maneira como tais corpos negociam com o contexto em que se encontram inseridos. O neurocientista António Damásio (1996) sobre isto, explica:

O organismo constituído pela parceria cérebro-corpo interage com o ambiente como um conjunto, não sendo a interação só do corpo ou só do cérebro. Porém, organismos complexos como os nossos fazem mais do que interagir, fazem mais do que gerar respostas externas espontâneas ou reativas que no seu conjunto são conhecidas como comportamento. Eles geram também respostas internas das quais constituem imagens (visuais, auditivas, somatossensoriais) que postulei como sendo a base para a mente. (DAMÁSIO, 1996, p. 114-115).

As imagens,³ citadas acima, são responsáveis pela nossa representação de organismo, incluindo emoções e sentimentos que nos auxiliam na qualificação de nossos estados corporais. Assim sendo, Damásio (1996) explica que estamos continuamente assumindo uma sucessão de “estados” definidos por padrões variados de atividades em curso em cada um de seus componentes.

Segundo este autor, os estados de corpo caracterizam-se por constantes mudanças em nosso organismo, essas advindas de alterações neurais, químicas, fisiológicas e cerebrais resultantes de emoções que, muitas vezes, nem tomamos consciência. Assim, os estados corporais agem como espécie de “termômetro” de como nos sentimos.

No entanto, essas mudanças podem ser perceptíveis aos olhos alheios ou, em outros casos, serem percebidas somente pelo dono de seu próprio corpo. Logo, essas negociações podem ser gerenciadas internamente, sem aparente ação externa, mas mesmo assim, são deveras importantes para o uso consciente das percepções no ato da improvisação.

Uma vez explicado isso, parto agora para análise sobre como a emergência de memórias ocorre nesta perspectiva.

1. AÇÕES METODOLÓGICAS PARA UM EUAMBIENTE

A observação e a investigação do corpo no ambiente aconteceram fora do espaço tradicional de uma sala de aula. Diversos locais, como parques, praias, pontes e ruas da região metropolitana do Recife/PE, serviram de espaço para aguçar percepções, de modo a redimensionar nossa forma de olhar e se relacionar com o “fora”. A partir daí, propus a ideia de “enxergar” os objetos não para interpretá-los, mas para perceberem cinesteticamente os elementos e as propriedades das

3. Damásio (2006) refere-se a imagens produzidas sensorialmente que não necessariamente apresentam-se como imagens visuais, podendo ser ainda, imagens sonoras, tácteis, sinestésicas ou ainda somatossensoriais.

coisas, para que a partir das sensações somatossensoriais e cinestésicas – fossem estas tácteis, visuais e ou sonoras – os dançarinos, em questão, pudessem se movimentar e criar.

Dessa forma, orientei que as imagens fossem geridas a partir da criação de metáforas e subjetividades peculiares a cada um, sem, contudo, trabalhar a significação dos objetos ou das ações “experienciadas” pelos dançarinos. Assim, o reconhecimento dos estados corporais ganharam novos matizes, pois como explica Damásio:

O sentir dessa paisagem corporal – reconhecimento dos estados corporais –, via nossas sensações é temporalmente justaposto à percepção ou recordação de algo que não faz parte do corpo – um rosto, uma melodia, um aroma, os sentimentos acabam por se tornar “qualificadores” dessa coisa que é percebida ou recordada. (DAMÁSIO, 1996, p. 15)

A professora do Programa de Estudos em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, Christine Greiner (2005), empresta-nos uma metáfora poderosa para essa discussão ao argumentar que,

Quando se começa a estudar o corpo a partir de estados diferentes (e, muitas vezes, simultâneos), é como se identificássemos múltiplos escaneamentos nos quais imagens se atravessam umas às outras e mudam a cada instante. (GREINER, 2005, p. 109).

Discuto essas imagens – sejam estas evocativas ou perceptivas⁴ – como aspectos constituintes da memória à luz de Damásio (2010). O autor chama atenção para o fato de que o ato de recordar pode servir a fins distintos e, sendo assim, nosso organismo constrói recordações de modos diferenciados. Explica ainda que a recordação de experiências pessoais “inclui a reconstrução de padrões sensorio-motores de variadas modalidades e gêneros, pelo que até se poderão reactivar sentimentos pessoais” (*sic*) (2010, p. 178), o que difere das recordações que servem como base para nosso sistema conceitual, onde limitamo-nos a processar um conjunto de fatos que satisfazem o que é necessário para definir, por exemplo, um objeto ou conceito. Ao distinguir tipos de recordação, Damásio explica:

Quanto maior o contexto sensorio-motor recordado sobre uma entidade ou acontecimento específico, maior a complexidade. A memória de entidades e acontecimentos únicos, em particular os que são a um tempo únicos e pessoais, exige contextos de elevada complexidade. (DAMÁSIO, 2010, p. 179)

4. Segundo Damásio (1996) constituem-se imagens perceptivas àquelas construídas por modalidades sensoriais, através da ativação dos sentidos, diferentemente das imagens evocativas construídas pela recordação das coisas do passado, pessoas, passagens e ou situações.

Essas ideias ganharam corpo à medida que na prática, o contexto sensório-motor era o tempo todo enfatizado, tanto pela escolha de espaços catalisadores de sensorialidades, como pelos próprios corpos que já dançavam atentos as trocas com o ambiente.

Neste processo, atuei como provocadora de questões que tangenciam o pensamento de Damásio, indagando como cada espaço-tempo, vivenciado por tais dançarinos, carregava em si camadas de temporalidades.

Nesse sentido, os mesmos investigaram em seus corpos aspectos que os constituem como seres singulares. O objetivo era sensibilizar tais dançarinos para a dimensão autobiográfica que carregamos conosco. Para Damásio, no eu autobiográfico:

Estão incluídas [...] as experiências sociais das quais fizemos parte, ou das quais gostaríamos de ter feito parte, bem como as recordações que descrevem as nossas mais refinadas experiências emocionais, nomeadamente as que possam ser classificadas de espirituais. [...] o eu autobiográfico leva uma vida dupla. Por um lado, pode apresentar-se explicitamente, compondo a mente consciente na sua forma mais grandiosa e humana; por outro, pode ficar latente, com os seus inúmeros componentes à espera de vez para se tornarem activos. Essa outra vida do eu autobiográfico desenrola-se nos bastidores, longe da consciência acessível, e é provavelmente aí que o eu amadurece, graças à sedimentação gradual e à reformulação da nossa memória. À medida que as experiências vividas são reconstruídas e representadas, quer numa reflexão consciente, quer num processamento não consciente, a sua essência é reavaliada e inevitavelmente reagrupada, modificada ao de leve ou em profundidade, no que respeita a sua composição factual e ao acompanhamento emocional. Durante este processo, as entidades e os acontecimentos adquirem um novo peso emocional. (DAMÁSIO, 2010, p. 264) (*sic*)

Entremeando recordações e sensações emergentes às relações entre corpo e ambiente, os dançarinos desenvolveram o que chamo atualmente de pensamento-corpo, que nada mais é do que a apropriação no e pelo corpo de pensamentos balizadores desta pesquisa, a partir da reflexão sobre suas sensações e percepções.

Dentre alguns laboratórios de campo, destaco a vivência realizada na praia de Itamaracá – PE. Naquela circunstância, alguns dos dançarinos desenvolveram células coreográficas a partir da modulação de propriocepções resultantes da interação de seus corpos naquele ambiente; outros se concentraram sobre a pericibilidade de objetos e elementos por eles escolhidos neste espaço, buscando poéticas para suas criações, a exemplo de um tapete de algas formado pelo tempo e de uma concha viajada e transformada por tantos outros espaços-tempos. Outros, ainda, optaram pela criação de imagens metafóricas e/ou representativas de memórias que aquele espaço evocava.

Nesse laboratório, tempos-espacos foram ressignificados por um olhar poético nascido de uma percepção mais delicada sobre nós no mundo. Sendo assim, algumas destas investigações serviram à composição de partituras corporais, outras, como estratégias de mapeamento de sensações que depois se tornaram dispositivos para a recuperação e modelação de estados corporais, memórias e sentidos.

Entretanto, considerando que toda e qualquer lembrança é sempre atualizada e revisitada a partir de sensações presentes e, logo, circunstanciadas pelo que vivenciamos no momento que rememoramos os fatos; trabalhei com a idéia de vivificar memórias. Neste caso, vivificar tem haver com a ideia de “enredar” estados corporais já mapeados, com emergências advindas da constante relação do eu com o ambiente.

Esta ideia foi desenvolvida pelo interesse em instrumentalizar os participantes a reconhecer, no momento da improvisação coletiva, seus estados de corpo a fim de modulá-los de forma mais adequada e esteticamente mais potente.⁵

Como resultado deste trabalho, deparei-me com a construção de poéticas singulares que, em cena, ecoam e reverberam em todo o grupo. Tal fato revela a pertinência de um pensamento dramático em dança focado na expressividade do dançarino a partir da exploração de questões biográficas, sem necessariamente atrelar tal pensamento ao desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem, ou ainda, a trabalhos inspirados em motes e ou narrativas dramáticas. Greiner (2005) argumenta que:

Se a dramaturgia [corporal] é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005, p. 73).

A partir do entendimento de que tais questões podem auxiliar tanto no que tange questões pedagógicas, como em questões artísticas e, portanto, poéticas em dança, utilizei recursos que se orientavam pela singularidade de cada bailarino, entendendo que a partir da consciência de aspectos sociais que os constituem, poder-se-ia usar a memória como estratégia para a criação de dramaturgias singulares.

5. Adotamos o conceito da improvisação como modo compositivo segundo Guerrero (2008). Para esta autora, a improvisação como “modo de composição em dança [...] pode ser definido, de um modo geral, como a ocorrência que se obtém através de procedimentos que contam com algum grau de abertura em sua obra, organizados entre resoluções imprevistas e em tempo real” (GUERRERO, 2008, p. 16). Ver mais informações em sua dissertação, “Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança” (2008).

Assim, considero que os aspectos aqui percorridos justificam a relevância dessas ideias para pesquisas que utilizam a improvisação centralmente como ato compositivo, pois neste modo de operar, a emergência das relações, sejam estas entre dançarinos ou com o espaço, servem como fio condutor para o desencadeamento e desfecho do próprio experimento.

Nessa direção, chamo atenção para questões pedagógicas que alimentam essa proposta metodológica. Questões essas que carregam o entendimento de que o dançarino, esteja ele a serviço de um coreógrafo, criador, ou diretor, traz consigo experiências “encarnadas” que devem ser consideradas em seu processo investigativo.

Através da prática, pude observar que a utilização e a reflexão da memória possibilitou aos dançarinos envolvidos nesta pesquisa, o reconhecimento de aspectos que os constituem enquanto seres dançantes, suas trajetórias corporais e fatores emocionais que acompanham tal trajeto. Uma vez consciente de tais fatores, percebo o quanto tais aspectos os auxiliaram no gerenciamento de suas respectivas autonomias e, sobretudo, no processo de apropriação de ideias que venho desenvolvendo como professora orientadora.

Tais pensamentos além de propiciarem uma perspectiva dialógica no processo de ensino-aprendizagem, entre os envolvidos nesta pesquisa, garantem a singularidade na criação de poéticas e dramaturgias pessoais.

REFERÊNCIAS

DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. António R. *O mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

GUERRERO, Mara Francischini. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anablume, 2005.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. *Sobre Capoeira e Dança Cênica: Tramas e Mestiçagens Culturais*. 190f. 2009. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. Investigando a capoeira Angola enquanto recurso artístico-pedagógico em dança. *Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil/Organização Solange Pimentel Caldeira*. – Viçosa: v.3, p. 96-103, 2011.

_____. Experimentos em dança a partir da capoeira Angola: possibilidades para a consciência do movimento e a improvisação em dança. *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA)*. 2012.

CADA PESSOA, CADA MEMÓRIA, UM PROCESSO: PESQUISA INTERFACES PARA A IMPROVISAÇÃO – INVESTIGAÇÕES SOBRE A DANÇA E A CAPOEIRA ANGOLA

Gabrielle Conde y Martin

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

gabycapoeira@hotmail.com

Samara Simões Alves Pinto

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

fadinhasam@gmail.com

Thaynã Lais Mota de Gois

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

thayy_danca@yahoo.com.br

Tiago Ferro da Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

tferro@hotmail.com

RESUMO: Este artigo reflete sobre aspectos artístico-pedagógicos da pesquisa em andamento “Interfaces para a Improvisação: Investigações sobre a Dança e Capoeira Angola”, vinculada ao Grupo de Pesquisa “Arte, Educação e Diversidade Cultural”, existente na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Primeiramente, apresentaremos a abordagem de corpo, os objetivos e a natureza dos procedimentos desenvolvidos nesta pesquisa que utiliza a improvisação tanto como recurso para criação, como modo de composição. Posteriormente, discutiremos como a investigação sobre as memórias e singularidades dos discentes pesquisadores se inserem na referida pesquisa e como vêm contribuindo nas investigações sobre a improvisação, a criação e questões políticas do fazer dança.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Capoeira Angola; Improvisação; Memória.

RÉSUMÉ: Cet article réfléchit sur les aspects artistiques et pédagogiques de la recherche en cours “Interfaces pour l’improvisation: investigations sur la danse et la capoeira Angola”, en relation avec le groupe de Recherche “Art, Éducation et Diversité Culturelle”- Université Fédérale du Pernambuco (UFPE). Premièrement nous présentons la manière d’aborder le corps, les objectifs et la nature des procédés développés dans cette recherche pour l’improvisation autant comme moyen de création comme pour la composition. Puis finalement nous réfléchirons comment l’investigation des mémoires et des singularités des élèves chercheurs est insérée dans la recherche nommée ci-dessus et comment elle vient contribuer aux investigations sur l’improvisation, la création et les questions politiques du “faire de la danse”.

MOTS-CLÉS: Danse, Capoeira Angola, Improvisation, Mémoire.

1. A PESQUISA EM SEU CONTEXTO

Neste artigo refletiremos sobre aspectos artístico-pedagógicos da pesquisa “Interfaces para improvisação: investigações sobre a dança e capoeira Angola”¹ abrigada no grupo de pesquisa “Arte, Educação e Diversidade Cultural”² e integrada, majoritariamente, por discentes do recém Curso de Licenciatura em Dança³ da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Para isso esmiuçaremos as concepções de corpo e improvisação e, a partir daí, apresentaremos como isso resvala em nossa prática enquanto grupo de improvisadores-criadores. Entretanto, antes de tecer reflexões sobre os procedimentos experimentados nesta pesquisa, acreditamos que seja interessante localizar o contexto em que a mesma se insere, face às produções e o ensino de dança na cidade do Recife.

Segundo a pesquisadora e professora da dança Roberta Marques (2011), nos anos 2000, ainda coexistindo com os “corpos de baile”⁴ de outrora e ainda em vigência, os artistas locais passaram a criar dando um lugar privilegiado ao corpo, sendo ele assunto das construções artísticas, “vindo dele ou de questões correlatas a ele as “narrativas” que interessam encenar”. (MARQUES, 2011, p. 61)

Nesta vertente, “os assuntos, quando externos ao corpo, só têm importância através do modo como eles se organizam no corpo, estando este, de alguma forma, sempre em foco”. (MARQUES, 2008, p. 60) Porém, o mesmo não acontecia nas produções da cidade nas décadas de 1980 e 1990. Durante esse período, “os grupos se utilizam de um repertório de movimentos que já lhes é familiar e anterior a cada um dos projetos poéticos”. (MARQUES, 2011, p. 61)

Sobre esse repertório, elencamos as técnicas do ballet clássico, da dança

1. Em andamento há um ano e quatro meses, a referida pesquisa é coordenada pela Prof^a. Ms^a. Gabriela Santana, que vem desenvolvendo pesquisa sobre a capoeira Angola e a dança desde o ano de 2003, quando em sua monografia de conclusão de curso, iniciou um estudo demonstrando como alguns elementos da capoeira Angola podem potencializar a capacidade criativa do bailarino-intérprete, qualificando o processo de criação em Dança Contemporânea. Em sua dissertação (2009), a pesquisadora em questão, deu continuidade ao tema sobre a interface capoeira e dança, debruçando-se porém, na análise sobre o trabalho de criação de duas criadoras que entrecruzam ambas às práticas. Ver mais informações na dissertação, “Sobre Capoeira e Dança Cênica: Tramas e Mestiçagens Culturais”.

2. Liderado pelo Prof. Doutor Elton Bruno Soares de Siqueira, este grupo de pesquisa tem caráter multidisciplinar e abriga três linhas de ação. Sendo estas: Arte/educação, interculturalidade e estudos de gênero; Perspectivas da arte em contextos populares e tradicionais e Práticas pedagógicas e processos criativos no ensino de arte, sendo esta última, a que integramos parte.

3. O Curso de Licenciatura em Dança foi criado em 2008 e surgiu de uma mobilização de artistas locais que perceberam a necessidade da criação de um curso voltado para a dança, dada à vasta produção e ensino de dança na cidade.

4. A autora faz referência à hierarquização de papéis que se perpetuou ao longo da história da dança, onde o coreógrafo pensava e criava e os dançarinos apenas executavam.

moderna – ambas ensinadas até os dias de hoje em escolas especializadas – e das danças populares.⁵ Essas, em linhas gerais, ensinadas basicamente de duas formas: nos próprios terreiros onde acontecem tais práticas e em algumas poucas academias onde funcionam grupos focados tanto no ensino, quanto na produção artística das danças populares.⁶

Em meio a esta realidade heterogênea, encontra-se a pesquisa da qual fazemos parte e que colabora com outros trabalhos desenvolvidos na cidade do Recife, que avançam na tendência mais recente apontada por Marques (2011) de pensar o corpo como principal produtor de sentidos.

Nesta pesquisa, podemos destacar o lugar do corpo como provocador de poéticas, uma vez que é o corpo a principal mídia para a fala que se enuncia nele e através dele. Relacionamos esse tipo de fazer à performatividade e a um “fazer-dizer do corpo” discutido pela pesquisadora e professora da dança, Jussara Setenta.

A autora explica que através das informações que constituem nossos corpos, a cada momento, ocorrem as devidas trocas entre este e o ambiente. É nesse trânsito que a construção de nosso corpo-sujeito acontece. A partir daí, ele expressa uma fala que inventa o modo de dizer-se, ou seja, inventa sua própria fala de acordo com o que está sendo falado. No caso, se o assunto é externo ao corpo, é a organização que ocorre neste corpo que é mais importante.

Vejamos a seguir como essas ideias vêm sendo trabalhadas em uma pesquisa que tem a capoeira como matéria de investigação sem, contudo, fazer desta, mote ou temática narrativa.

2. A INVESTIGAÇÃO DA CAPOEIRA NO E PELO CORPO.

No contexto original da capoeira, grupos e academias, o aprendizado se dá através do ensino de padrões de movimento e códigos peculiares a esta arte, permitindo que o capoeirista adquira, por conseguinte, um repertório de movimentos que serve de base para improviso no momento da roda. Tal improviso se dá pela necessidade de se defender, atacar, contra-atacar, ludibriar, descansar, disfarçar e negociar com as demandas que do jogo emergem.

Todavia, podemos dizer que nossa prática traça o caminho inverso, pois apesar da introdução de padrões elementares da capoeira Angola, o foco está na utilização de princípios, aspectos e estruturas da mesma, que são entrecruzadas a outras técnicas de improvisação para então, encontrarmos possibilidades de movimentações inusitadas.

5. No contexto da região metropolitana destacam-se, o caboclinho, o maracatu, o frevo, o coco de roda, o xaxado e a ciranda.

6. Nesta linha de ação, destacamos o Balé Popular do Recife, que ao longo de seus 35 anos (1977-2012) catalogou e reestruturou para o teatro, os passos das citadas danças, formando muitos dos artistas que hoje trabalham com a cultura popular local.

Fizeram parte da nossa preparação corporal, princípios de movimento como: apoios, alavancas e o estudo de dinâmicas, bem como princípios do jogo da capoeira, caracterizado por relações dialógicas e repletas de improvisações entre os jogadores, os instrumentos, a música, os participantes e tudo que constitui a roda.

Considerando esses fatores, enfatizamos os estudos sobre os princípios, criando formas e ressignificando padrões característicos da capoeira Angola. Sendo assim, a capoeira e seus elementos estão para o redimensionando do nosso repertório de movimentos a partir da recriação destes princípios. Consequentemente, chegamos a aspectos desta arte como: maleabilidade, fluidez, ambivalência, individualidade, permeabilidade, subversão e estados de corpo⁷, sendo os estados caracterizados por alerta e prontidão os que priorizamos em nossos estudos.

Todos esses aspectos transformaram-se em lógicas para a criação de procedimentos que se ocupam da investigação de estruturas de relações que alimentam modos de composição, ao passo em que nos servem de ferramenta pedagógica.

Assim, entendemos que os procedimentos até aqui discutidos, vem contribuindo para “corpos” que tanto no jogo da capoeira, como nos exercícios propostos na pesquisa, são estimulados a escolher estratégias cada vez mais conscientes, não apenas para encontrar soluções de movimento, mas igualmente para o reconhecimento do todo apresentado em cena.

Parte desse desenvolvimento deve-se ao fato da capoeira ser uma brincadeira, um jogo. Por isso, abordamos a capoeira Angola à luz dos estudos desenvolvidos pelo historiador Johan Huizinga (2000), que alerta-nos para aspectos importantes do jogo como construção social.

Segundo o autor, o jogo possui regras que são livremente consentidas e obrigatórias, mas os limites impostos não inibem a capacidade criadora do jogador. Na capoeira Angola, podemos afirmar que, mesmo quando utilizados os próprios movimentos, estes podem ser alterados de acordo com o desenvolvimento do jogo que, por sua vez, altera substancialmente os estados corporais dos jogadores e a relação que os mesmos constroem com a roda.

O ataque e a defesa transformam-se em perguntas e respostas e de várias maneiras, a expressão corporal é exercitada. “Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe” (HUIZINGA, 2000, p. 10).

A nossa autonomia, despertada e exercida nestes procedimentos, nos levam a estados corporais distintos. Perceber e decidir são questões cada vez mais re-

7. “Podemos definir como estados corporais as mudanças globais no estado do organismo (nas vísceras, nos músculos esqueléticos, no cérebro) a partir de comandos químicos (corrente sanguínea) e neurais, disparados pela emoção, que, por sua vez, podem ou não ser submetidos à consciência. Tanto o cérebro como o corpo propriamente dito são afetados de forma ampla e profunda pelo apanhado de comandos que são disparados pela emoção, alterando assim os estados do corpo, consciente ou inconscientemente”. (Damásio, 2000 APUD Santos.B, 2012: 16).

correntes e o tempo de resposta diminui gradativamente, permitindo-nos analisar nossos desempenhos, não mais como dançarinos meramente executores, mas como intérpretes-criadores na perspectiva discutida abaixo por Zilá Muniz (2004):

Um corpo que, através da improvisação, responde a situações de propostas e tarefas, como exercício para a criação de vocabulários e linguagens próprias, não trabalha a dança a partir da reprodução do movimento, mas da criação como ponto de partida. Assim, está-se construindo uma dança em que a distância entre o criador e o intérprete diminui consideravelmente. A improvisação tem papel fundamental neste novo acordo em que o indivíduo, o artista, busca sua dança, como um material próprio, atrelado a certos valores filosóficos. (MUNIZ, 2004, p. 60)

Diante disto, discutiremos a partir de agora, aspectos constituintes desse corpo autônomo e como estes aspectos se manifestam nas estruturas de relação e composição, por nós experimentados.

3. A CONSTRUÇÃO DA AUTONOMIA: UMA ABORDAGEM DE CORPO E IMPROVISÇÃO

Quando analisamos as demandas existentes na improvisação como modo compositivo,⁸ identificamos que essa forma de operar compreende a necessidade de um corpo autônomo que reconhece a responsabilidade de suas ações e as implicações destas dentro de uma perspectiva de composição coletiva.

Nos estudos do neurocientista António Damásio (1996), há fundamentado algo que se faz muito presente em nossa atividade de improvisar, denominado por ele, como tomada de decisão. Para tomarmos uma decisão ao improvisar, sobretudo, em uma perspectiva de composição coletiva, tornamo-nos sensíveis e atentos ao que acontece e as oportunidades de composição cênica. Sendo assim, lidamos com o argumento deste autor de que os sentimentos e as emoções servem de guias internos que nos auxiliam a comunicar sinais diversos, podendo estes servir de guia também, para quem observa ou, neste caso, para o “outro” que improvisa.

Damásio ainda afirma que os sentimentos são tão cognitivos como qualquer outra percepção e que

A essência de um sentimento (o processo de viver uma emoção) não é uma qualidade mental ilusória associada a um objeto, mas sim a percepção direta

8. Mara Guerrero(2008), define a improvisação como “modo de composição em dança [...] pode ser definido, de um modo geral, como a ocorrência que se obtém através de procedimentos que contam com algum grau de abertura em sua obra, organizados entre resoluções imprevistas e em tempo real” (Guerrero, 2008: 16). Ver mais informações em sua dissertação, “Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança” (2008).

de uma paisagem específica: a paisagem do corpo [...] O sentimento é a “vista” momentânea de uma parte dessa paisagem corporal. (DAMÁSIO, 1996, pp.14-15).

O artista-pesquisador Hugo Leonardo, em seu livro **Poética da oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação** (2009), faz uma análise sobre a tomada de decisão definida por Damásio e diz que: “Tomar decisões é operar num espaço de negociações entre fatores que dizem respeito à regulação do corpo nas relações estabelecidas com o seu ambiente específico.” (SILVA, 2009, p. 141)

Esses pensamentos associam-se em vários aspectos com o modo que trabalhamos a improvisação em cena, tendo em vista que somos frequentemente orientados a criar pensamentos acerca do corpo- improvisador, para que possamos nos reconhecer, reconhecer o outro e se relacionar no e pelo espaço.

Assim, buscamos o estudo do movimento consciente; em cena procuramos a interatividade e integralidade dos corpos que se relacionam para lidar com situações que emergem no decorrer da composição.

Por isso, este corpo autônomo está intimamente em diálogo com os estudos realizados por Damásio, na medida em que vêm sendo pesquisado por cada um de nós, o reconhecimento e expressão do que sentimos. Nosso trabalho é também o de compartilhar as sensações, o de se conhecer, para que além dos parâmetros estabelecidos, venhamos desenvolver composições mais coerentes e tomadas de decisões mais justas aos contextos experienciados.

Em nossas investigações a imprevisibilidade é circunstância e objetivo, logo, é de fundamental importância a confiança em nós mesmos e nas possibilidades de cooperatividade para que os corpos em relação, exerçam o ato de tomar decisão com perspicácia.

4. CADA PESSOA, CADA MEMÓRIA...

Entendendo que somos constituídos por personalidades e subjetividades, trabalhamos a improvisação com elas e a partir delas, à medida que não nos separamos daquilo que trazemos conosco. Portanto, teceremos breve discussão de como o reconhecimento de nossas sensações e percepções serviram como portas para a vazão de memórias e recordações em nossos processos individuais e coletivos.

Todavia, é bom salientar que o uso poético da memória nesta perspectiva, não é mote para criação e sim estratégia para gerenciar questões espaço-temporais que acontecem no e pelo corpo, visto que improvisamos em contextos variados. Ademais, o uso da memória também nos serve como elemento importante para o processo individual de análise sobre nós mesmos, já que é através do reconhecimento de tudo que nos constitui enquanto seres dançantes que podemos, conscientemente, transformar padrões e gerar mudanças em nossas trajetórias.

Eu, Samara

As investigações no decorrer de toda pesquisa levaram-me diversas vezes a estados corporais similares ao frevo (passo), fazendo-me refletir sobre como os princípios de movimento do frevo estão relacionados aos da capoeira:⁹ o desequilíbrio, o improviso, a ponta do pé, o ataque, a precisão, o disfarce, o vigor, a atenção e o estado de prontidão. Muitos desses princípios referem-se não somente aos corpos dos passistas e capoeiristas atuais, mas, principalmente, aos corpos dos moleques de banda¹⁰ de outrora, que fizeram surgir o passo e emprestaram à capoeira de Recife, traços peculiares.

Deste modo, pude experimentar estados de corpo que transitaram entre espaço e corpo de hoje e de antigamente e, em uma vivência na Ponte 12 de Setembro, antiga Ponte Giratória, no centro da cidade do Recife pude vivificá-los. Durante aquela investigação, a imagem que se construía na minha mente se dava a partir da memória dos brabos e valentões atravessando aquela ponte, remetendo-me à minha ancestralidade, pois sou passista, capoeirista, cearense com sangue pernambucano.

Naquele momento pude sentir o ambiente interferindo em minha movimentação, na proporção em que meu corpo tornava-se mais sensível às influências externas: as pessoas passando a pé, de carro, de ônibus, um homem pescando e me mostrando um siri. Assim como no ferver do carnaval e na roda de capoeira, eu improvisei, deixei-me levar pelo vento e pela poesia do Recife.

Eu, Thaynã

Dentre as transformações em minha prática, enquanto dançarina, destaco aqui questões referentes ao meu processo de criação individual, a partir dos procedimentos propostos. Nessa direção, sublinho a ginga como um elemento de supra importância, pois um dos princípios característicos deste movimento é seu vai e vem que propõe inversões e oscilações em deslocamento no espaço. Não por acaso, movimentos isócronos sempre estiveram em vários contextos, muito presentes em minha vida, inclusive em minha dança.

Com o princípio de inversão, realizei um mesmo movimento repetitivamente e montei a minha primeira célula de movimento. Nessa investigação senti, aos poucos, meu corpo gingando e, ao ir acelerando, percebia a ginga como uma onda que conduz a frequência do movimento. Ao realizar esta célula me encontro em estado de alerta, minhas extremidades se ampliam, abre-se os espaços para as articulações e o movimento recebe uma qualidade oscilatória.

9. Sobre as relações entre capoeira e frevo destaca-se a obra: *Frevo, capoeira e passo* (1985) de Valdemar Oliveira.

10. Capoeiras que acompanhavam as bandas militares na cidade do Recife no final do séc. XIX e no início do séc. XX, munidos de facas, navalhas, paus.

Cada vez que realizo esta movimentação, ela toma uma força diferente e mesmo chegando ao estado de alerta, constato que as imagens variam. Entretanto, é fato que imagens, neste caso, a recordação de sensações cinestésicas, são sempre muito presentes neste processo. Tenho uma identificação muito forte com o mar e o vento, sendo esses dois elementos consideráveis para gerar as ondas, as quais são vistas e sentidas, por mim com sutileza.

Assim, por vezes, lembro-me da sensação que tenho quando estou dentro do mar... o meu corpo ganha uma extensão, sinto-me ampliar, os sentidos se aguçam, minha pele irradia, e sinto muita tranquilidade. Dessa forma, realizar essa sequencia é sempre uma boa oportunidade para tecer estados corporais e viver distintas sensações, possibilitando-me gerar, ainda, diferentes imagens representativas e somatossensoriais que se dão no momento de improvisar coletivamente.

Eu, Gabrielle

Considerando a maneira reprodutivista e tecnicista na qual estive inserida durante grande parte do meu processo, enquanto capoeirista e professora de capoeira, e o “espírito investigativo” que sempre me acompanhou, deparei-me num primeiro momento, dentro da pesquisa em questão, com a necessidade de mapear e compreender padrões que estavam arraigados no meu fazer capoeira e no meu fazer dança.

Assim sendo, e a partir dos procedimentos experienciados, pude notar contribuições no que diz respeito ao entendimento das transformações ocorridas nos meus modos de operar.

Enquanto artista/capoeirista sinto-me mais sensível e perceptiva, aberta a interação com o todo e disposta a criar “novos arranjos” para melhor improvisar no “jogo da vida”. Assim relaciono-me de forma mais abrangente com os saberes que carrego comigo, fruto de saberes que me foram passados na minha condição de capoeirista, na minha relação com as religiosidades de matriz africana, na educação matriarcal que caracteriza o meu leito familiar, com o fato de ser neta, filha e mãe e, portanto, ser parte desta corrente que também atua com posturas de resistência no mundo, determinando padrões.

Essa memória afetiva e corporal faz parte integrante do meu processo de aprendizagem e de vida. E, neste trabalho, existe a possibilidade de que tais relações entremeiem todo o meu processo de criação. Nessa direção, parti para diversas experimentações onde a memória levou-me ao que hoje chamo de “célula do vento”, fruto da necessidade de – (des)construir – movimentações extremamente tendenciosas no meu fazer dança.

Portanto, aponto diretamente a interface dança-capoeira / capoeira-dança. Situo melhor a ideia de que, apesar do que trazemos conosco nossos “arquivos de vida”, estamos constantemente atualizando e criando redes de conexão com o que nos deparamos.

Eu, Tiago

A pesquisa tem contribuído em muitos aspectos do meu cotidiano. Entender processos de cognição e vivenciá-los na prática, a partir de uma investigação sobre estados corporais, tem me ajudado a entender e gerenciar meu processo de aprendizagem. Isso vem acontecendo na escrita e na leitura de qualquer texto, inclusive os corporais.

Entendo que estas conquistas devem-se a possibilidade de experienciar procedimentos que asseguram o lugar do intérprete como criador e investigador. Assumir o papel de protagonista neste “lugar” permitiu-me ampliar possibilidades corporais. De uma verticalidade advinda da minha formação em dança, a partir do maracatu, do frevo e do balé clássico, passo a experimentar, de forma flexível, a tridimensionalidade necessária para gerir arranjos corporais da capoeira Angola; sendo assim, crio memórias e, mesmo dançando matrizes populares já conhecidas, os sentidos são atualizados, possibilitando os mesmos movimentos, porém, de forma mais consciente e honesta com meu processo corporal.

Esta construção é percebida como eterna. Estou em movimento, em troca constante de informações com o ambiente, inclusive escutando mais a mim, porque agora o mais importante está na construção do sujeito, eu Tiago.

5. CONSIDERAÇÕES DIALÓGICAS DE UM PROCESSO.

Trabalhar a improvisação como procedimento compositivo tem sido um constante desafio para o grupo, mas de profundo conhecimento para nós mesmos.

O fato de estarmos coletivamente, construindo um pensamento, usando os mesmos parâmetros investigativos unidos ao exercício de compartilhar nossas memórias, impressões e ideias, auxilia o grupo a conquistar lugares de negociação e a tomar decisões legíveis, rumo a composições mais coerentes.

A pesquisa tem proporcionado níveis de maturidade de distintas significações dos nossos corpos, permitindo-nos identificar nossas limitações, formas de pensar e trabalhar conforme nossas possibilidades. Buscamos operar em conjunto, onde o “saber ser consciente” do outro, em estado de atenção, venha proporcionar uma zona de cooperatividade em cena.

Destarte, entendemos que a abordagem teórico-prática nesta pesquisa, avança em questões pertinentes e tão caras a um pensamento contemporâneo em dança. Por fim, evidenciamos a importância da perspectiva dialógica existente neste trabalho e como tal perspectiva vem possibilitando tanto contribuições à nossa formação enquanto professores e artistas-pesquisadores, quanto a retroalimentação da pesquisa em questão.

REFERÊNCIAS

- DAMÁSIO, Antonio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anablume, 2005.
- GUERRERO, Mara Francischini. Formas de improvisação em dança. *Anais do V Congresso ABRACE: criação e reflexão crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- _____. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. 92f. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MARQUES, Roberta Ramos. Formação e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento. In: *Coleção RecorDança: vol. 1 – vídeos*. Alice Moreira de Melo... [et AL.]: organização: Liana Gesteira Costa. Olinda-PE: Associação reviva, 2011.
- MUNIZ, Zilá. *Improvisação como processo de composição na dança*. Dissertação (Mestrado em Dança). PPGT/UDESC. Florianópolis, 2004.
- OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. 2.ed. Recife: Cia Ed de Pernambuco, 1985.
- SANTANA, Ivani. *Dança na cultura digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- SANTANA, Gabriela S. C. *Um recorte brasileiro na dança contemporânea: capoeira angola e o processo de criação*. Monografia (Centro de Ciências Humanas/ Departamento de Artes e Humanidades), Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2006.
- _____. *Sobre Capoeira e Dança Cênica: Tramas e Mestiçagens Culturais*. 190f. 2009. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SANTOS, Bárbara C. O que mobiliza quando me movo dançando? *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. São Paulo. 2012.
- SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer dizer do corpo*. Dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SILVA, Hugo Leonardo da. *Poética da oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação*. Salvador: EDUFBA, 2009.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CORPO EM FILMEFOBIA

Georgia da Cruz Pereira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

georgia.cruz.pereira@gmail.com

RESUMO: De que maneira as pessoas lidam com seus medos? Como se dá a relação entre o corpo e o medo? Como esse corpo se apresenta na imagem? A presente comunicação aborda uma reflexão sobre as formas como o corpo é tratado nas imagens de *Filmefobia* (2009), do cineasta mineiro Kiko Goifman. No filme, há a premissa de que a verdadeira imagem é aquela em que um fóbico está diante de sua fobia. Dessa forma, fóbicos são colocados em situações de confronto com os seus medos. São situações estimuladas pela relação entre corpo e medo.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Imagem; Medo; Cinema; Dispositivo.

ABSTRACT: How people deal with their fears? How is the relationship between the body and the fear? As this body is presented in the picture? This communication addresses the ways in which the body is covered in pictures *Filmefobia* (2009), the filmmaker miner Kiko Goifman. In the film, there is the assumption that the true picture is one in which a phobic faces his phobia. Thus, phobics are placed in situations of confrontation with your fears. Situations are stimulated by the relationship between body, fear and memory.

KEYWORDS: Body; Image; Fear; Cinema; Apparatus.

1. FILMEFOBIA

[cena 1] — O som do vento estoura e junto dele a imagem fixa de uma vastidão de areia branca. Ao fundo, do lado esquerdo do quadro, as franjas das ondas, espuma do mar. Do lado direito do quadro, formações rochosas que se estendem até mais da metade do quadro. O vento que se ouve também se faz ver ao erguer a areia fina por onde passa. Alguns sons, como engrenagens, começam a aparecer misturados aos sopros do vento.

Câmera fixa na areia, grande plano geral. A imagem formada divide o quadro entre faixa de céu e areia, tendo como intermediários alguns morros e a espuma do mar. Praia, som de vento soprando na areia, céu nublado. Ao fundo, só o movimento do mar e o vento que levanta a areia, criando uma fina e quase imperceptível poeira. Pouco mais de 40 segundos se passam até que seja possível identificar um pequeno ponto que se move ao fundo do quadro numa ação de aproximação.

Da lateral direita do vídeo, surge um homem careca vestido de preto e com um imenso monóculo sendo carregado por outro homem, que traça macacão e

cinto utilitário. O homem de preto é deitado na areia diante da câmera e o de macacão sai de quadro pelo lado esquerdo.

Ao fundo, um pequeno ponto preto se agita na imagem desse – longo – plano-sequência. Aos poucos o ponto escuro se aproxima e é possível identificar algumas formas que se agitam no ar. Com um pouco mais de aproximação é possível discernir pernas e braços curtíssimos que se remexem em meio à paisagem fazendo piruetas em segundo plano.

Em primeiro plano, o homem careca se remexe, tendo os pés e mãos atados por uma corda cinza, a impressão que temos é de que tenta identificar, assim como nós, a forma que se aproxima. Tão estranho quanto o corpo que, deitado na areia, se remexe, esse pequeníssimo corpo estranho se dá finalmente a conhecer: um anão.

À aproximação desse anão que ri e tem o corpo completamente nu cruzado por faixas de velcro na altura do peito e da pélvis, dos cotovelos e das panturrilhas, o homem de preto se debate, não o quer próximo de si. O anão quase em êxtase se joga contra o homem que – ao permanecer indefeso graças às amarrações que unem seu pé esquerdo ao seu tronco e sua mão direita – ganha um ar de Gulliver.

O anão assume o papel de habitante do País de Liliput e faz com que o velcro de seu corpo e o tecido da roupa de Gulliver se encoste e se grudem. Ri e agita os braços, frenética e quase que compulsivamente. O homem deitado tenta se desvencilhar arduamente, se enraivece, grita, tem espasmos. Luta com o corpo estranho que o ronda. Dois corpos estranhos que conflitam. O monóculo cai. Acontece o contato face a face entre os dois seres que ocupam o vídeo. Fobia de anão.

[cena 2] – Uma tela de arames. Quadro com bordas laterais, inferior e superior escuras, envoltas em sombras. Pássaros, muitos pássaros. Os sons das aves e de seu bater de asas ocupam todo o espaço diegético. As aves dominam a cena inteira, a luz apaga, corte. Duas pessoas andam em fila indiana: o primeiro traz na cabeça um chapéu totalmente recoberto por migalhas e pedaços de pão. Não se vê seu rosto. O segundo é o mesmo homem de macacão cinza visto na cena anterior.

O homem-pão é conduzido até o quadrilátero formado por alambrados. O ponto de luz se alarga em partes irregulares do quadro, mas permite enxergar com mais precisão o homem e o local em que ele está.

Ele tem os braços suspensos perpendicularmente ao corpo, como se fora uma espécie de espantalho humano. Traja terno cinza, todo recoberto por migalhas e pedaços de pão. Lá dentro, além dos pássaros e poleiros espalhados pelos cantos, há um banco de praça branco. Cercado por pássaros, o homem fica atônito. Há uma proteção de acrílico que recobre seu rosto e fica embaçada com a respiração ofegante. O homem hiperventila. Fobia de pombos.

[cena3] – Plano médio de uma mulher com o braço direito preso por uma rede em forma de teia e óculos protetores de mergulho no rosto. Da parte de cima do plano, um chuveiro derrama água enquanto ela trabalhosa e se en-saboa. Os planos curtos e com cortes secos são montados com a dinâmica ligeira de quem não quer deixar fixar uma imagem, sempre estabelecendo a proximida-

de, um plano médio curto, mantendo o enquadramento para as diversas partes do corpo dessa mulher.

A imagem se sucede em planos que mostram os olhos aflitos e tem como trilha sonora os soluços entrecortados por respirações ofegantes. A mão esquerda livre de amarrações faz viajar a barra de sabão pelo corpo, enquanto seus soluços cortam o ar e se misturam ao barulho das gotas de água caindo no chão.

Além das impossibilidades a que esse corpo já está submetido, um plano sequência percorre a mulher desde os joelhos até o chão. Percebe-se outra impossibilidade: ela não consegue fixar os pés no chão do espaço que lhe foi permitido atuar. Planos do chão vão se sucedendo em cortes seguidos. Os pés, ora em ponta, ora em calcanhares, fogem dos ralos que recobrem o chão e buscam por pequeníssimos espaços de solo firme que existem entre um ralo e outro. Na cena seguinte, vista área do espaço ocupado pela mulher. Imagem em preto e branco, câmera de vigilância com contrastes estourados. Chuveiro em primeiro plano e apenas alguns contornos discerníveis do que possa estar atrás dele na imagem.

Corte. A imagem volta a ser colorida, plano geral. A água continua a escorrer e ela permanece soluçando enquanto a câmera se afasta lentamente da cena. Fobia de ralos.

Quase ao fim da cena, uma voz *over* irrompe pela primeira vez a atmosfera sonora do filme, até então composta de grunhidos, sons de pássaros e outros ruídos indescritíveis. Esse narrador extradiegético continua na cena seguinte com seu relato, como uma espécie de texto de passagem que interliga as duas cenas. A identidade desse narrador não é explicitada, mas pela voz é possível, com o decorrer do filme, saber que se trata da voz de Jean-Claude Bernardet.

Na narração, ele fala como quem conversa:

Eu acho que na minha vida o cinema se desenvolve sobre o cine de terror. Me lembro de ter ido ao cinema uma vez em Paris e, acho que por causa da falta de luz total, eu tive um medo enorme. Comecei a gritar, comecei a gritar, aí tiveram que nos tirar da sala. Isso é uma experiência dos meus 9, 10, 11 anos, lá em Paris. Uma outra experiência de que eu lembro foi no navio, no transatlântico, exatamente vindo para o Brasil – naquela época, uma travessia longa, quase 20 dias – e no momento projetavam filmes. E um filme que eu vi foi “Roma – Cidade Aberta”, isso era em 1949. E a lembrança que eu tenho é de um filme de terror. Um filme que eu devo ter sonhado, tido pesadelos com ele, mas não tem nada a ver com o Neo-Realismo etc. Para mim era um filme de terror.

Logo após o começo da fala de Jean-Claude, há uma mudança de cena. O homem com roupa de mecânico e cinto utilitário ata e aprisiona uma mulher morena a uma cadeira. Mexe com espelhos e traz nos braços uma cobra amarela. Fobia de cobras.

<Fade out>

As situações descritas acima compõem as cenas iniciais de *Filmefobia* (2009). Heterogêneas quanto às fobias que apresentam enquadramentos e personagens, elas trazem, contudo, uma relação de contiguidade entre si. Todas elas apresentam corpos impossibilitados, corpos amarrados, latentes. Não apenas nessas cenas, mas por todo o dispositivo narrativo que compõe o filme há uma profusão de corpos a serem testados, levados ao limite, aos extremos das suas possibilidades e assim terem na impossibilidade sua única forma de ser.

Qual a verdade da imagem? O *making of* de um filme que mescla os fóbicos e suas fobias, atores que interpretam fóbicos. No papel de diretor do filme a ser documentado está Jean-Claude Bernardet, aqui chamado apenas de Jean-Claude. Ele tem uma premissa: a verdadeira imagem é a de um fóbico diante de sua fobia.

As imagens dos fóbicos e seu encontro com suas fobias vão se sucedendo diante da equipe de filmagem e de um diretor que inventa estruturas maquinicas e com aspecto de aparatos de tortura para submeter seus personagens às suas próprias fobias.

Kiko Goifman dirige o *making of* desse filme dirigido por Jean-Claude. E de fato todas as imagens que se veem são do filme de Kiko Goifman, é pela câmera dele que se veem trechos do filme de Jean-Claude. Embora a dimensão documental muito próxima do filme registrado passe a falsa impressão de que aquelas imagens estão para além da dimensão da observação.

De uma forma suave, a câmera passeia por entre personagens reais e fictícios, situações criadas e situações vividas. Há no filme uma dimensão de autofabulação sempre presente, uma adoção da cena em todos os momentos, além da hibridação entre ficção e documentário, uma mescla entre as potências estéticas da indeterminação. “*Filmefobia* é assim uma espécie de *filme-jogo-ensaio*, de filme dentro do filme, em que as imagens vão se desdobrando a partir de autoficções.” (FELDMAN, 2010, p. 127)

Por essa característica, André Hallack (2009), em seu estudo sobre os movimentos no documentário contemporâneo, classifica *Filmefobia* entre os falsos documentários. Filmes com uma perspectiva falsa, assim como *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, e *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado.

Para Hallack (2009), podem-se considerar como falsos documentários:

Criações que simulam um vídeo-documentário. Histórias criadas e montadas de forma que pareçam documentários. Pessoas inventadas, inexistentes, que se transformam em personagens de um falso documentário. Ou mesmo histórias “reais”, que contadas em diferentes versões e por diferentes pessoas, formam uma outra história. Criam um novo contexto, uma realidade momentânea fruto da fabulação de seus “personagens”, dos reais e dos imaginários. (p.103)

Como o filme que vemos é um documentário sobre os bastidores da realização de um filme, a imagem sempre tende a mostrar elementos em construção, evidências de que esse filme se realiza do incompleto, do que se está fazendo. Se falta aqui uma unidade de quadro, há uma unidade estética e relacional, uma unidade temática.

À primeira vista tendemos a compreender *Filmefobia* como um filme sobre fobias, fóbicos, a relação com o medo. Talvez a força pujante do nome repouse no imaginário e direcione nossa percepção. No entanto, se olharmos de perto, essas questões orbitam em torno de um dispositivo que tenta abordar a feitura de um filme, que cria microdispositivos para compor um macrodispositivo.

Assim como acontece em *Dez* (2002), do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, tem-se em *Filmefobia* uma decomposição do filme em que vários filmes surgem. Num primeiro, as fobias poderiam (e de fato foram pensadas para) compor um dispositivo em que fóbicos encontram com os gatilhos de suas fobias. Num outro, a decisão de registrar a realização de um filme. E ainda outro em que se acompanha a vida de um realizador, suas realizações, seus medos.

Há aqui uma relação de autonomia entre elas e uma relação de interdependência. Todas essas microestruturas se sustentam sozinhas, mas ao mesmo tempo são dependentes umas das outras, para que dentro do mosaico de imagens e sentidos criados possam existir. Por isso, pode-se concluir que se trata de vários dispositivos articulados entre si.

Não há em *Filmefobia* imagens óbvias ou esperadas, é como se fora um filme-ensaio pela procura de imagens, uma experimentação de planos e quadros compostos, a aventura da luz e da sombra, da opacidade e da transparência. Parece redundante pensar dessa forma, mas como filme de bastidores e de registro de um processo de criação, *Filmefobia* vai se guiar pela chancela do acontecimento. Uma vez que os dispositivos estão ativados, eles estão suscetíveis ao que aparecer e a própria operação dos dispositivos vai significar um processo de clivagem na imagem apresentada ao público.

A montagem não se dá de forma linear. É um processo deslinearizado e deslinearizante. Índícios disso estão na edição de imagens, uma vez que há um agenciamento entre os planos e camadas narrativas, com som e imagem coordenados de forma a dar a perceber essa sobreposição narrativa, essa relação entre dispositivos narrativizantes.

A não linearidade faz com que o espectador vá completando os espaços e interações entre partículas fílmicas, mais que isso, age como um arranjo em rede dos elementos da criação.

Filmefobia é dois, é três. Uma relação constante entre o Eu e o Outro, haja vista que aqui falar do outro é também falar de si, já que o outro só existe a partir do Eu. O filme de Jean-Claude Bernardet só existe a partir daquilo que dele falam o diário e *Filmefobia*. E essas só existem porque partiram da premissa da produção de Jean-Claude Bernardet.

2. O CORPO

A relação com o corpo permeia todas as cenas e falas do filme. O seu corpo e o corpo do outro. As impossibilidades que lhe são impostas e as que são impostas ao corpo do outro e apresentadas. A relação entre esses corpos que se estranham, que não se reconhecem, que tem dificuldades de lidar com a alteridade e o mundo exterior.

Assim, há sempre corpos amarrados, corpos presos, corpos estranhos, amedrontados, que ganham apêndices maquínicos e que nos fazem questionar até onde vão os limites e possibilidades do corpo, sejam eles físicos ou psicológicos, reais ou virtuais. É um corpo cujos movimentos estão limitados por amarrações a estruturas, por amarrações ao próprio corpo, por suspensão no ar, por aprisionamento total de movimentos previsíveis, trazendo a necessidade de pensar novos movimentos e novas possibilidades.

O corpo é trabalhado buscando encontrar suas virtualidades em meio às limitações impostas, fazendo com que uma nova perspectiva de relação com este corpo surja.

E quando se pensa a relação entre corpo e cinema, há uma transgressão de natureza estética nessa equação em *Filmefobia*. Os corpos são apresentados entrecortados, impossíveis. A partir dos textos de Deleuze (1985, 1990), temos a noção de que o movimento faz parte da natureza do cinema e as suas formas de presença dentro dos filmes vão formular novas ações significantes, tipificações imagéticas que nos ajudam a perceber o cinema, entender suas significações.

Felipe Bragança¹ parte dos sentidos em Spinoza para definir um corpo, mais especificamente um corpo cinematográfico. Esse corpo cinematográfico seria possível através da relação entre *Cinética* – em que o personagem é tomado como “o conjunto de partículas de elementos expressivos que o compõe em variações de movimento e repouso” – e *Dinâmica* – a interferência que cada corpo tem sobre o outro e que o outro tem sobre si.

Em *Filmefobia* os movimentos são diminuídos, dificultados ou impedidos, a depender das estruturas e aparatos em que se encontram inseridos esses corpos para serem submetidos aos seus medos. Até a câmera, na maioria das vezes, permanece fixa em um ponto, movimentando-se apenas em torno de seu eixo, sem ser movimentada, sem ser levada de um ponto a outro.

No entanto, os cortes, a mobilidade da câmera, a diferença de cor, o som, todos esses elementos se encarregam de agregar movimento, gesto, numa experiência que ultrapassa os sentidos, que se desenvolve de maneira sinestésica, sensorial. E, como característica do dispositivo, se esse corpo está impossibilitado por um lado, por outro ele é cheio de possibilidades, foge aos mecanismos de controle que lhe são impostos.

1. Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). Felipe Bragança. Cinética. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>>

Esse corpo é um corpo biopolítico, que atua entre ambiguidades, que existe da dualidade. A vida que performatiza diante da câmera, que se põe em jogo, que faz de algo de dimensão íntima e particular uma situação publicizada. Corpos que atuam segundo situações paradoxais, que estão inseridos em um dispositivo também biopolítico que opera estética e politicamente.

Se as outrora estatais biopolíticas, tais como definidas por Michel Foucault em fins dos anos 1970, nascem como uma modalidade de poder sobre a vida e de governo da vida, hoje privatizada e hiperindividualizada, a biopolítica pode ser compreendida como uma forma de gestão, instrumentalização e modulação dos indivíduos em meio à indeterminação entre liberdade e autonomia, de um lado, e submissão e sujeição, de outro. (FELDMAN, 2010, p. 122)

Quando grita, xinga, esperneia, a mulher com fobia de cobra subverte a resignação naturalmente imposta pela sua condição de prisioneira de uma cadeira com rodas. Ao se ensaboar apenas com uma das mãos enquanto tenta livrar os pés de tocarem os ralos, a outra mulher amplia as possibilidades de fuga ao imposto.

Mais que um corpo físico, há que se pensar também na relação entre câmera e corpo, nas formas como os corpos em cena são relacionados, são apresentados. Além dos corpos aprisionados ou dessas impossibilidades do corpo de que tratamos, é possível perceber uma relação corpórea e sensorial entre os corpos no quadro.

São corpos que se aglutinam nas cenas, são corpos que são vistos entre-cortados, divididos pelo quadro. Esses corpos biopolíticos operam dentro desse dispositivo que se guia pelo biopoder, que se faz do controle e do descontrole. São corpos, segundo Foucault (1987), disciplinados.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, como as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 1987, p. 119)

Dessa forma, as máquinas desenvolvidas em *Filmefobia* são mecanismos impositores de disciplina, que desarticularão os corpos a eles sujeitados para os recompor em seguida. Ao mexer com os medos (ou supostos medos) dos corpos em cena, os mecanismos de poder têm por objetivo condicionarem esses corpos, uma vez que a base da disciplina é a coerção. Esses corpos estão impossibilitados e cheios de força ao mesmo tempo, potência, fruto da natureza mesma paradoxal do dispositivo em que estão inseridos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra Travessia* [Online] Vol.5. 2005. Disponível: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>> Acesso em 15 de julho de 2012.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1983.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, G. *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II. A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. ¿Que é un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf>> Acesso: 26 de janeiro de 2010.
- FELDMAN, Ilana. A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 121-133, dez. 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- HALLACK, André. *O documentário perfurado: um estudo sobre as possibilidades de abertura e expansão do filme/videodocumentário*. 2009. Dissertação (Mestrado em Arte). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- MIGLIORIN, Cezar Ávila. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.
- _____. O dispositivo como estratégia narrativa. *Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama*, nº 3, 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Em <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso: 25 de julho de 2012.
- PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.
- _____. Cinema em Trânsito: do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo. In: *Estéticas do Digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Labcom, 2007. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/penafria-esteticas_do_digital.pdf>

FILMOGRAFIA

Filmefobia. Kiko Goifman. São Paulo: PaleoTV, 2009, Color.

MICRODANÇAS QUE SE DESFAZEM...

Gilsamara Moura

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

gilsamaramoura@gmail.com

RESUMO: Este artigo tem como objetivo oferecer ao leitor fricções analíticas acerca de uma obra em constante processo de construção e em permanente diálogo entre os ambientes artístico e acadêmico. “Microdanças que se desfazem...” (2010), inspirada na obra “O olho e o cérebro – Biofilosofia da percepção visual” (MEYER, 2002), trata-se de uma apresentação de dança teórico-prática e que elabora proposições em cena de uma forma transdisciplinar (SOUZA SANTOS, 2010), através do compartilhamento de algumas experiências perceptuais presentes no texto científico e dadas a ver no corpo da artista. Num tempo determinado e curto (de cada *microdança* apresentada), cada célula, cada microdança se constrói e se desfaz. É o tempo se desfazendo na dança. É a dança se desfazendo no tempo. Corpo e Pensamento enredados no texto que se apresentam aqui.

PALAVRAS-CHAVE: Microdanças; Percepção; Teoria; Prática.

RÉSUMÉ: Cet article a pour objectif d’offrir au lecteur des frictions analytiques sur un travail en perpétuel processus et mettant en dialogue les milieux artistiques et universitaires. “Microdances qui se défont”, inspiré du livre “L’oeil et le cerveau – Biophilosophie de la perception visuelle» (Meyer, 2002), est un spectacle de danse contemporaine théorique et pratique qui propose 1 langage multi-disciplinaire ((SOUZA SANTOS, 2010) en partageant des expériences de perception présentes dans le texte scientifique données à voir par le corps de l’artiste. Dans un temps précis et de courte durée de chaque microdanse présentée, chaque cellule se fait et se défait. Le temps se déconstruit dans la danse et la danse se dilue dans le temps. Corps et pensées’ entremêlent dans le texte présenté ici.

MOTS-CLÉS: Microdances; Perception; Théorie; Pratique.

Áreas do conhecimento como a Neurobiologia, a Literatura e a Filosofia têm se encontrado com a Arte de maneiras peculiares ao longo da história da humanidade. No caso da Medicina, os avanços são inegáveis e, especificamente, estudos sobre o cérebro, têm atraído atenção de pesquisadores dos mais variados campos do saber. A função e o funcionamento dos sentidos se impõem como desafios permanentes aos estudiosos. Percepção, sentido, sentimento, emoção, linguagem, entre outros, são temas de relevância científico-acadêmica e inúmeras publicações ocorrem a respeito.

Destaca-se, aqui, o livro do farmacologista e professor de Filosofia e História das Ciências Philippe Meyer, que inspirou a criação da obra coreográfica homônima deste artigo. Na publicação *“O Olho e o Cérebro: biofilosofia da percepção visual”* (2002), o autor promoveu o diálogo entre as ciências biológicas, exatas e humanas apresentando elos entre cérebro e matéria, a visão inconsciente e subconsciente, a fenotipia da percepção sensível, a fenomenologia da percepção das cores e, numa espécie de alquimia neuronal, discorreu sobre a plasticidade de sistemas cerebrais e a unicidade do pensamento.

Neste artigo, serão apresentadas sete microdanças tais como as sete partes integrantes da coreografia em que teoria e prática se relacionam de maneira codependente, num panorama mais descritivo das cenas.

Antes, porém, do desenvolvimento das referidas microdanças, cabe um esclarecimento: tais danças de âmbito micro se iniciam quando o corpo da artista, visualmente, parece parado. Aquele corpo carrega micromovimentos internos, inerentes à vida, que vão se tornando visíveis e ganhando dimensão a olho nu; mesmo que ainda nomeados como micromovimentos, tais leves fricções musculares, tais movimentos mínimos, se organizam e se dão a ver porque os preliminares se desfizeram, ou seja, a cada nova exploração e estruturação motoras, o movimento anterior morre enquanto outro aparece. A artista, partindo do mapeamento dos ossos do corpo, suas articulações e dobras, desenvolve este tema do micro invisível para o macro visível, ao longo de alguns minutos, deslocando-se lentamente pelo espaço. Após esta sequência improvisada de escuta, estímulo, criação e morte, a artista chega ao proscênio¹ e diz à plateia:

“Eu vou mapear os ossos. Depois, me movimentar a partir deles.”

Então, as duas questões que se seguem são:

“Vocês podem imaginar só os meus ossos fazendo isso?”

E, após um intervalo de tempo em que a plateia observa a indicação gestual da artista apontando para a trajetória espacial feita anteriormente e, agora, sendo revista pela lembrança do evento imediatamente realizado há pouco tempo atrás, pergunta:

“O corpo é onde a gente mora?”

Assim, a artista convida a pensar sobre os mecanismos da memória e convida ao processo perceptual que quer acionar na plateia acerca dos temas da percepção e do tempo-espaço.

Em seguida, as microdanças começam a ser numeradas (de um a sete), enredando corpo textual verbal, com corpo textual coreográfico, numa tessitura que pretende levar o público a partilhar reflexões e percepções acerca do tema.

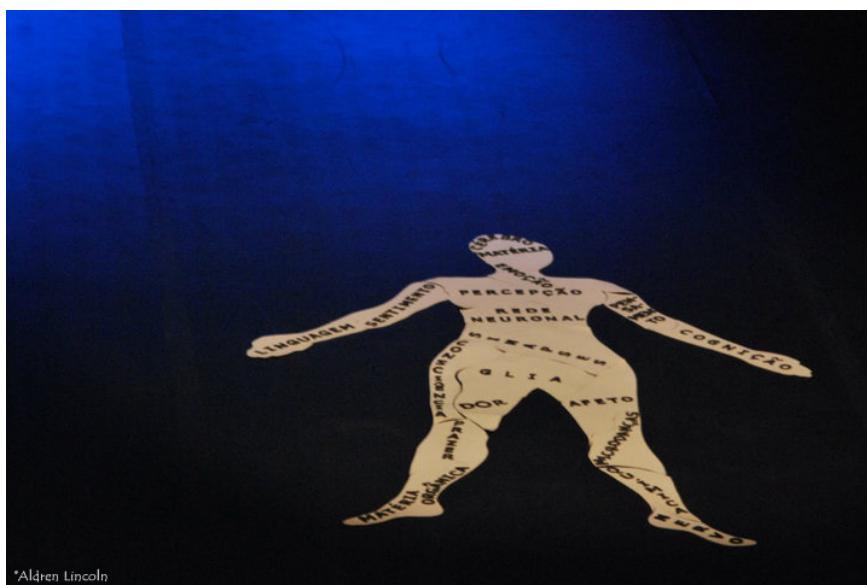
1. MICRODANÇA NÚMERO UM

A matéria cerebral – hoje isto está fora de dúvida – elabora o conjunto da atividade do cérebro, não somente os controles que o cérebro-máquina exerce sobre

1. À frente do palco teatral.

a vida visceral, mas também as mais nobres funções, que são a consciência, o pensamento, a emoção e a percepção. As provas desta materialidade são fornecidas pela descoberta das localizações cerebrais, ou seja, de uma topografia funcional, pela evidência dos mecanismos físico-químicos da atividade nervosa e das variações concomitantes do fluxo sanguíneo regional, bem como pelas imprudências de Bergson. (MEYER, 2002, p. 13)

A citação acima, gravada *in off* pela própria artista,² sustenta a cena em que esta retira um tecido preto que reveste uma espécie de corpo de madeira suspenso e de frente para o público, articulando os membros do corpo por pequenos ganchos (cabeça, braços, tronco, pernas), num suporte vertical, conforme a imagem a seguir.



Cada membro deste corpo contém nomes de outros elementos do próprio corpo humano, sejam eles órgãos ou tecidos: glia, neurônio, osso, cérebro, nervo, ou então, de processos físico-químicos e sensações inerentes aos organismos vivos como: química, dor, prazer, sentimento, afeto, cognição, sinapses, consciência.

2. A artista Gilsamara Moura, após leitura e extração de trechos do livro que inspira a obra “Microdanças que se desfazem...”, gravou em estúdio, todas as citações que abrem os sub-capítulos deste artigo, intitulada Microdança e numeradas sequencialmente.

2. MICRODANÇA NÚMERO DOIS

Não há pensamento humano fora do cérebro, em que pesem os que creem num pensamento errante pelo universo.

(MEYER, 2002, p. 13)

Após desvelar o objeto suspenso, contendo palavras que não correspondem, obrigatoriamente, às partes do corpo em que estão coladas, para justamente remeter à ideia de organismo e processos químicos que não se conduz independentemente, a artista se desloca para o canto esquerdo, no fundo do palco e, ao ouvir a voz gravada, executa corridas e pausas em interlocução com a luz⁹. Esta movimentação foi provocada pela ideia de errância trazida na citação acima.

3. MICRODANÇA NÚMERO TRÊS

A dezena de bilhões de neurônios que constituem o cérebro humano funciona com modificações materiais perceptíveis. A pequena corrente elétrica que acompanha a ativação de uma célula nervosa e que se propaga por todo o seu comprimento é mensurável. A comunicação interneuronal é garantida por substâncias químicas numerosas, mais quantificáveis e observáveis nas terminações nervosas. Conjuntos neuronais encarregados de uma função precisa são definíveis por uma morfologia particular e um grupo de neurotransmissores. A realidade de áreas sensoriais e motoras especializadas foi demonstrada instrumentalmente por medições da eletrogênese cerebral e do fluxo sanguíneo cerebral. Assim, a execução de movimentos complexos dos dedos aumenta o fluxo sanguíneo da zona motora do cérebro e uma iluminação intensa e repentina do olho ativa o cérebro visual occipital. Essas localizações cerebrais (dos módulos) devem ser entendidas como regiões do córtex que têm uma capacidade funcional particular, geneticamente transmitida, evidenciada por uma estimulação do *meio* ou pela aprendizagem. (MEYER, 2002, p. 15)

Como uma das partes que causa mais questionamentos, esta microdança ocorre na frente do palco, no canto esquerdo, com um foco pino e outro foco de frente, voltado para o joelho esquerdo da artista. Sentada de lado, com as pernas unidas e à vista do público, todo o texto foi gestual e minuciosamente construído a partir da metáfora do cérebro no joelho. Com movimentos dos dedos da mão direita, a coreografia é precisa e contém momentos oscilantes de força e sutileza que reiteram a passagem do texto sobre complexidade dos movimentos dos dedos e sua relação com o cérebro visual occipital.

4. MICRODANÇA NÚMERO QUATRO

A audição de música pelos lobos temporais, suscitando uma ativação neuronal associativa, encarrega-se de afetos multiformes e pessoais. O cérebro visual occipital, como veremos, não funciona diferentemente, suas percepções carregam as marcas de todas as partes do cérebro. (MEYER, 2002, p. 16).

Neste trecho da obra, foi construída uma coreografia a partir do mapeamento de pontos do espaço que a artista pretendia percorrer. Toda a movimentação é improvisada, seguindo uma trajetória espacial, previamente composta, com um desvinculo do texto de fundo falado. Há, também, uma música que acompanha o texto, se relacionando assim com o trecho que traz informações sobre a audição.

5. MICRODANÇA NÚMERO CINCO

Um pensamento é um processo dinâmico e estruturado da mente humana, que nasce geralmente de sensações, de percepções sensoriais ou sensitivas, de lembranças, de afetos e de emoções complexas, de conceitos ou de deduções anteriores. Pode também nascer de aparentemente nada, ou seja, talvez de um inconsciente. (MEYER, 2002, p. 16)

Aqui, a artista permanece sentada, no centro do palco, com um foco pino, apenas ouvindo a voz do trecho acima que remete à reflexão sobre o pensamento humano. Trata-se de um momento de suspensão.

6. MICRODANÇA NÚMERO SEIS

A aptidão do cérebro humano para categorizar sensações e para receber bilhões de estímulos caóticos, diferentes de pessoa para pessoa e, muitas vezes, identificáveis, garante a criação de um mundo perceptual e semântico próprio de cada indivíduo de onde emergem o pensamento e a linguagem. (MEYER, 2002, p. 17).

Mantendo-se, ainda, no centro do palco e com a mesma luz, inicia-se uma composição coreográfica bastante lenta e que vai se acelerando durante o tempo de fala do trecho acima citado. Trata-se de uma pequena coreografia que pretende conectar esta microdança a outra que a sucede.

7. MICRODANÇA NÚMERO SETE

Há uma memória de curto prazo, processo reciclável, e uma memória de longo prazo, que não dependem dos mesmos mecanismos; uma memória explícita (ou declarativa), memória verbalizável dos fatos e dos episódios;

uma memória implícita (ou não declarativa e não-verbalizável), que remete ao conjunto das habilidades perceptivo-motoras e cognitivas adquiridas, bastante semelhante à memória-hábito de Bergson. Há também, identificadas mais recentemente, uma memória episódica das informações contingenciais e uma memória semântica dos conhecimentos gerais de nosso saber. (MEYER, 2003, p. 20)

Assim como a microdança número três, esta também possui um tom de clímax, pois assegurada pelo desenho da obra que ali se configura e que conduz a um fim, apresenta-se a metáfora do cérebro na saia. Explica-se: a saia, parte da vestimenta da artista, é tirada neste momento, ajeitada e amassada no chão, chegando a uma forma semelhante a um cérebro, conforme imagem abaixo.



Crédito: Nicolas Fernandes.

Durante a descrição sobre a memória, trazida na citação acima, a artista provoca conexões do texto com o gesto ali apresentado naquela saia.

Com a voz gravada, como se estivesse sussurrando ao pé do ouvido, conduz-se ao fim que pretende instaurar, depois de trazer informações verbais importantes, a artista pára de frente para a plateia, no centro do palco e com sua própria voz diz:

– “Por favor, vocês podem fechar os olhos agora?”

Com esta fala, todos identificam a voz gravada como sendo a da própria artista e restabelecem esta memória auditiva da voz com os textos anteriores, ao mesmo tempo em que entram num novo estado, retirando agora a visão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o retorno da voz *in off* da citação a seguir e com o áudio de uma música, a obra encaminha-se para o fim, enquanto a plateia segue de olhos fechados. Por não haver controle disso e, também, por não haver problema algum se pessoas abrem os olhos, muitos depoimentos sobre as apresentações feitas até o presente momento, entre 2008 e 2012, revelam que, a maioria, mesmo com a curiosidade de ver o que está acontecendo, permite manter-se nesta experiência perceptual diferenciada.

A artista também permanece de olhos fechados e finaliza a obra dançando improvisadamente pelo espaço do palco, até sair de cena, simultaneamente com a luz, música, texto e coreografia.

A originalidade do Vivente é absoluta, não sendo nenhum homem concebido exatamente como outro. Depois da morte, só resta de um indivíduo uma fração variável de seu patrimônio genético, que perde uma parte importante de seu poder ao se associar à parte, de mesma natureza, transmitida pelo outro genitor. Essa originalidade pode encontrar explicações numa concepção materialista da mente, bem como numa interpretação espiritualista, no polimorfismo genético, assim como numa filiação divina. Isso importa pouco no fundo, pois ela representa uma possibilidade de êxito, uma promessa de excepcionalidade e uma obrigação de desenvolvê-la. Com trunfos tão consideráveis, será preciso cair na melancolia provocada por nossas limitações fundamentais e pela inacessibilidade das coisas? E entrar numa corrida louca atrás dos por quês? Não seria melhor contentarmo-nos em decifrar do melhor modo o jardim que nos foi dado, para colhermos os frutos e alcançarmos uma beatitude que não será compartilhada por mais ninguém? (MEYER, 2002, p. 121)

REFERÊNCIAS

GREGORY, Richard L. *Eye and Brain: the psychology of seeing*. New Jersey: Princeton Science Library, 1997.

MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*/Philippe Meyer; tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MOURA, Gilsamara. Dançar como bocejar contagia! *In: Põe o Dedo Aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças*. Organização de Geórgia Lengos. São Paulo: Terceira Imagem, 2007.

NÖE, Alva. *Action in Perception*. Massachusetts Institute of Technology. London: The MIT Press, 2004.

PIRES, Gilsamara Moura Robert. *O corpo da multidão aprende a se comunicar: políticas públicas para a dança em Araraquara de 2001 a 2008*. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Epistemologias do Sul*. Maria Paula Meneses (Org). São Paulo: Cortez, 2010.

_____. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Tradução Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Pela mãe de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 1999.

DANÇA ENTRE SINGULARIDADES PROVISÓRIAS

Helena Bastos

Departamento de Artes Cênicas (CAC-ECA-USP) / Corpo, Memória e Cultura

helenahelbastos@gmail.com

RESUMO: Uma das possibilidades de construção no mundo em que atuamos é a da criação de regras e modelos para estabelecermos diálogos com outros e vice-versa. Nestas relações “diferentes” surgem possibilidades de acontecimentos enquanto novidades no corpo que dança. Desse modo, **propomos dança como um sistema** que se transforma a partir de acontecimentos significativos, reformulando e modificando todo o sentido deste mesmo sistema, numa trajetória evolutiva. Expandindo este pensamento podemos afirmar que o conhecimento produzido em dança surge do fazer, isto é, na ação que se estimulam conexões entre as estruturas de atividades corporais e operações cognitivas superiores. Tal hipótese é amparada por pesquisas realizadas acerca da comunicação corporal, do sistema sensorio-motor e da elaboração de metáforas (Lakoff e Johnson 1999, Thelen e Smith 1997, Katz 2005).

PALAVRAS-CHAVES: Corpo; Dança; Movimento e Sistema.

ABSTRACT: One possibility of building the world in which we work is the creation of rules and models to establish dialogues with others and vice versa. In these relations “different” events as opportunities arise in new dancing body. Thus, we propose a system like dance that turns from significant events, reshaping and changing the entire direction of this same system, an evolutionary trajectory. Expanding this thought we can say that the knowledge produced in the dance appears to do, that is, the action that encourage connections between structures of bodily activities and higher cognitive operations. This hypothesis is supported by studies conducted on the body language, the sensorimotor system and the development of metaphors (Lakoff and Johnson 1999, Thelen and Smith 1997, Katz 2005).

KEYWORDS: Body; Dance; Motion and System.

1. ENTRECAMPOS

É certo que muitos artistas têm procurado um diálogo maior com a ciência, interessados em promover outras relações e acordos com o discurso artístico. Por outro lado, é interessante indagar a direção inversa, ou seja, em que pode acrescentar ao mundo da ciência uma convivência mais próxima com o universo que trabalha a arte?

Uma possibilidade é pensar a arte enquanto ponto de conexão para diferentes acordos. Desta forma, ela permitiria criar associações com diferentes formas e níveis de conhecimento. Neste sentido, a arte, assim como a ciência, tornam-se cúmplices, uma vez que cada um desses universos vasculha a seu modo outros entendimentos com relação ao que cerca o nosso mundo e, conseqüentemente, o modifica.

Ilya Prigogine, professor da Universidade Livre de Bruxelas e Prêmio Nobel de Química em 1977, chama atenção para como as ciências influenciam os indivíduos numa atuação de mundo:

As ciências participam da construção da sociedade de amanhã, com todas as suas contradições e suas incertezas. Elas não podem renunciar à esperança, elas que, nos termos de Peter Scott, exprimem de maneira mais direta que “o mundo, o nosso mundo, trabalha sem cessar para estender as fronteiras do que pode ser conhecido e do que pode ser fonte de valor, para transcender o que é dado, para imaginar um mundo novo e melhor”. (PRIGOGINE, 1996, p.196)

Aliada a essa busca, outro ponto importante é que, tanto o mundo da ciência quanto o da arte fazem da experimentação uma possibilidade concreta na manipulação do problema a ser averiguado. A experimentação aqui é a elaboração e a criação de outros caminhos que ajudam a elucidar dúvidas sobre o que se deseja conhecer ou averiguar. A experimentação não contempla uma única observação fiel dos fatos tais como se apresentam, nem uma única busca de conexões empíricas entre fenômenos, mas exige uma interação da teoria e da manipulação prática, que implica uma estratégia contundente. Um processo se estabelece como chave possível de uma hipótese teórica: e é nessa qualidade que é então preparado, antes de ser interrogado por meio dessa teoria. E assim temos um empreendimento sistemático que volta a provocar a natureza.

Nessa interação entre uma determinada ideia e a sua manipulação prática com o mundo em que vivemos, a ação colabora na incorporação de outros conhecimentos. Nesta ação, o empreendimento deve ser sistematizado, quer dizer, constituído de diferentes relações de conceitos reunidos a partir de uma realidade que se constitui pelas conexões entre diferentes conhecimentos. Aqui, vamos falar de dança. Podemos afirmar que esta realidade é sistêmica, isto é, um sistema de ideias que garantem a sua integridade, sua autonomia e perpetuação. Uma vez que esse ambiente enquanto organização de um sistema de ideias se mantém, sua teoria sobrevive. Esse ambiente enquanto organização de um sistema de ideias com sua teoria sobrevive. Ele existe enquanto criar diálogos articulados entre regras de um jogo competitivo e crítico a fim de mostrar capacidade de adaptação e transformação nas interações entre os acontecimentos que aí se manifestam.

Desse modo, a Teoria Geral de Sistemas (T.G.S.) é eleita nesse discurso por apresentar-se como a teoria capaz de explicar de que forma partes de um

sistema se relacionam com o todo, como esse todo se articula, como cada parte é também um todo em relação a outras subpartes. Ou seja, a Teoria Geral de Sistemas surge como o instrumento capaz de apresentar a dança e seus modos compositivos numa relação específica, capaz de sustentar que a dança produz conhecimento. Expandindo este pensamento podemos afirmar que o conhecimento produzido em dança surge do fazer, isto é, na ação que estimula conexões entre as estruturas de atividades corporais e operações cognitivas superiores (raciocínio, concentração, etc). Tal hipótese é amparada por pesquisas realizadas acerca da comunicação corporal, do sistema sensorio-motor e da elaboração de metáforas (Thelen e Smith 1997, Lakoff e Johnson 1999).

Quando se reconhece a dança enquanto um sistema, está-se reconhecendo que são muitos os fatores que, juntos, nos devolvem o entendimento de que um objeto faz parte do mundo da dança. Esse “Sistema:Dança” é um sistema aberto. Um sistema que se transforma a partir de acontecimentos significativos, reformulando e modificando todo o sentido deste mesmo sistema, numa trajetória evolutiva, quer dizer, na possibilidade de um corpo aprender e selecionar informações que lhe garantam a sobrevivência.

A dança é tomada como um sistema que lida com um tipo de realidade própria. O meio acadêmico constitui outro sistema, com outra realidade. Na medida em que os dois sistemas são postos em contato, surgem irradiações, que criam conexões, formalizando um processo “teóricoprático” enquanto fruto de ações de dança contaminada por discursos teóricos de outros campos. Um exemplo: Dança e Ciências Cognitivas. Uma vez que se aprenda a lidar com os dois sistemas, a tendência é, tanto de um como do outro, de se expandir e evoluir. Na medida em que o grau de complexidade aumenta, há necessidade de que novas configurações se estabeleçam. Uma vez que o aumento da complexidade é contínuo, se dá uma transitoriedade de estados de complexidade. Este movimento de atração que cada sistema exerce sobre o outro produz espaços para outros diálogos que, como “bolsas de aprendizado”, atuam enquanto represas preparadas para irrigar e promover novos arranjos. Uma vez que os diálogos acontecem, tanto o ambiente artístico como o ambiente científico passam a ser um resultado, em contínuo fluxo, dessas irradiações. Nessas parcerias delineiam possibilidades de diversificação e expansão para que um ambiente sobreviva numa realidade que está sempre se transformando.

Quando afirmamos que o conhecimento produz um mundo, queremos dizer que o ato de conhecer sempre promove ações que interferem e, conseqüentemente, modificam o ambiente em que vivemos. Desse modo, reconhecemos que todo ato de conhecer produz um mundo.

2. CORPO: SINGULARIDADES EM PROCESSOS

Podemos afirmar que tudo o que acontece no corpo enquanto conhecimento se dá em um tempo e em um espaço relativo ao momento no tempo em que o corpo

ocupa e ao lugar do espaço encontrado pelo corpo. Uma suposição é que o processo de construção em qualquer percurso artístico traz à tona, de maneira ampliada, a informação de como um corpo produz conhecimento. Qualquer processo de construção artística é obrigado a administrar convivências que resvalam nos limites e desejos da competência de um corpo e na possibilidade de produção de outros caminhos de conhecimentos em relação a alguma coisa.

Uma das possibilidades de construção no mundo em que atuamos é a da criação de regras e modelos para estabelecermos diálogos com outros e vice-versa. Com esses acordos movimentamos e modificamos o mundo. O desafio é aprender a lidar com esses acordos sem nos tornarmos prisioneiros deles. Nestas relações “diferentes” surgem possibilidades de acontecimentos enquanto novidades no corpo. Neste caso, o corpo é obrigado a inventar outros acordos. A cada novo acordo, o corpo é obrigado a interagir com outros conhecimentos. Consequentemente, toda essa ação produzirá outras relações de conhecimento com o mundo que o cerca.

Cada corpo, do seu jeito, abriga uma maneira de pensar, de organizar, de se relacionar com o mundo que no tempo, de acordo com suas experiências, vai modificando e especializando o próprio corpo. Vão sendo estabelecidos novos acordos a partir da experiência. Na verdade, o processo acontece tanto do ambiente do corpo para o ambiente em que o corpo está envolvido, como vice-versa.

Quando afirmamos que o conhecimento produz outros mundos, é pelo fato desta ação provocar um conjunto de atividades no corpo de forma cooperada em relação a alguma coisa. São acordos e regras criados para interagir com o mundo em que vivemos. Em outras palavras, criamos disponibilidades no corpo para toda essa ação cooperada. Na verdade, esta disponibilidade já existe no corpo.

Dessa forma, podemos afirmar que a lembrança de um determinado objeto que cada um de nós observa em seu próprio corpo não corresponde a réplicas, mas a interações entre o que foi possível mobilizar no nosso próprio organismo em relação a um objeto e deste em relação ao organismo. A cada relação são realizados novos acordos, que se transformam pelo aprendizado. O próprio viver habilita o nosso organismo a estar sempre aprendendo. Nosso corpo nunca é o mesmo, está sempre se transformando.

Ao nos expressarmos, nossos gestos e falas estão juntos, conectados e interligados ao fluxo do pensamento, das emoções. O corpo não pode ser compreendido como um produto pronto, isto é, muda de estado a cada vez que acontece uma ação, quer dizer, variações que invadem nossa percepção no instante em que o corpo precisa criar soluções no espaço. Estas soluções nos levam a descobrir outras possibilidades de organizar o corpo no espaço, quer dizer, não há separação entre mente e corpo.

Em 1999, George Laykoff e Mark Johnson, cientistas das ciências cognitivas, entre outros pesquisadores, vão propor a ideia de “embodiment”, mente “corporificada”, ou “encarnada”, isto é, a mente é processada a partir de nossas experiências corporais. A compreensão de uma mente encarnada que Laykoff e

Jonhson propuseram nos facilita o reconhecimento de que as complexas relações que envolvem mente, corpo e ambiente exigem explicações que contemplam níveis variados. Desse modo, a compreensão do corpo biológico é não “a”, mas “uma” possibilidade de compreensão. Outra possibilidade de compreensão é a do corpo fenomenológico, proposto inicialmente por Merleau-Ponty, que compreende o corpo não meramente como uma coisa, porém, como corpo vivido; não como um corpo que se move, mas como corpo fenomenológico. E é exatamente porque somos o corpo que temos que somos capazes de nos relacionar com o ambiente como nos relacionamos. Somos o que somos porque existem outros com os quais nos relacionamos e, em função de nossa capacidade intersubjetiva, nos comunicamos e compartilhamos significados.

Algumas de nossas capacidades corporais advêm da seleção evolutiva e outras se ligam às maneiras como nos adaptamos e interagimos socialmente. Temos, portanto, um corpo que também é social. Se pensarmos no nível da relação do corpo como um organismo em interação com o ambiente e entendermos que nosso corpo evolui com o ambiente, estamos no nível que Mark Johnson (2007) chama corpo ecológico. Essas quatro possibilidades de descrição – corpo biológico, corpo fenomenológico, corpo social e corpo ecológico estão entre os cinco níveis expostos por Johnson. O quinto nível – corpo cultural – colabora para ultrapassar a tentativa simplificada de atribuir significações fixas no corpo.

O corpo é ao mesmo tempo biológico e cultural, tanto quanto é social, fenomenológico e ecológico. Estas terminologias nos ajudam a descrever o fenômeno, mas de fato, não há como separar as várias dimensões que nos facultam compreender o corpo, em que níveis diferentes de descrição estão inteiramente entrelaçados, do biológico ao cultural.

3. INVENTANDO COM O AMBIENTE

Para conhecer precisamos inventar. Por isso, podemos propor que um projeto de dança visando uma maior fluência, organicidade, simultaneidade, diversidade e dinâmica, decorre de uma estimulação a partir de experimentos que conduzam o bailarino a uma constante invenção. Quanto mais inventamos, mais relações com o meio são estabelecidas. Consequentemente, mais conhecimento parece ser processado em relação ao mundo.

Quando o corpo formaliza o seu pensamento na forma de um movimento ele dança. Quem esculpe é o movimento. Quando essa escultura se organiza na forma de pensamento, o corpo dança. Esta é a hipótese principal da tese de doutorado “Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo”:

Para tomar a forma de um pensamento, o movimento reproduz plasticamente a circuitação neuronal do pensamento no cérebro. Ao enunciar a dança como o pensamento do corpo, a ênfase recai na reprodução da estrutura neuronal do pensamento pela musculatura do corpo. (KATZ, 2005, p.72)

Essa estrutura se espalha no corpo como uma teia de aranha. Se comunicam por pertencerem a um mesmo tipo de fluxo. A característica básica da dança que se quer salientar aqui é a semiose: ação inteligente do signo de gerar outro signo.

Há, portanto, atuação do nosso cérebro em quase todas as ações do nosso corpo e a dança pode colaborar nas descobertas sobre o funcionamento destas relações a partir da invenção de movimentos. O movimento é o fundamento do conhecimento e a dança ganha existência no corpo a partir de movimentos. É na ação que a dança constrói o corpo para que possamos entender o seu funcionamento e conseqüentemente, conhecer. De acordo com o neuropsiquiatra John Ratey, se pudermos entender melhor o movimento, poderemos entender as relações com o sistema motor, que também tem responsabilidade pela formação dos nossos pensamentos, palavras e gestos:

Durante séculos, o homem definiu-se como “acima” dos animais porque pode “pensar”, ao passo que os animais apenas “agem”. Ação – movimento – era considerada uma função cerebral “inferior” e a cognição uma função cerebral superior que somente os humanos tinham desenvolvido. Até poucos anos atrás, a maioria das pessoas não pensava que qualquer porção do “cérebro motor” fizesse outra coisa além de reagir aos estímulos que chegam e instruir as funções motoras de acordo com esses estímulos. Mas estamos descobrindo rapidamente que regiões como os córtices parietal e frontal desempenham um importante papel na atividade relacionada com o planejamento, cálculo e formação de intenções. (RATEY, 2001, p. 167)

Nesse sentido estudos dinamicistas (Thelen e Smith, 1997) apontam movimento e conhecimento numa mesma escala temporal. As redes neurais que são ativadas e fundamentadas em funções motoras durante os processos de conhecimento para o movimento físico são as mesmas que se compõem quando organizamos, planejamos, pensamos, calculamos, deliberamos ou agimos, assim como nossas emoções. Emoção significa pôr em movimento. O corpo se oferece ao movimento. No espaço, corpo e movimento se complementam. Juntos, expandem diferentes campos que lidam com cálculos, volumes e formas. O que é processado no cérebro é incorporado no corpo e relacionado no ambiente. Assim, percebemos cognição como produto de um corpo e do modo como este se locomove no espaço.

Podemos afirmar que a lembrança de um determinado objeto que cada um de nós observa em seu próprio corpo não corresponde a réplicas, mas a interações entre o que foi possível mobilizar no nosso próprio organismo em relação a um objeto e deste em relação ao organismo. A cada relação são realizados novos acordos, que se transformam pelo aprendizado. O próprio viver habilita o nosso organismo a estar sempre aprendendo. Nosso corpo nunca é o mesmo, está sempre se transformando. O corpo é um design em feitura.

4. MOVIMENTO DE DANÇA: APRENDIZAGEM DE UM OLHAR

A dança acontece num suporte especializado: o corpo. Como aquele que aprende a partir de movimentos. Mas o que é que nos dá o entendimento de que o que observamos no espaço são movimentos de dança? Quem observa o corpo, percebe que nele ocorrem tanto os aprimoramentos quanto saltos evolutivos. Qualquer pessoa que tenha experimentado praticar tecnicamente com o corpo – seja dançando, pulando corda, andando de bicicleta, jogando bola, etc. – já sentiu as duas formas de ocorrência. A habilidade que se treina melhora gradualmente através de exercício que burila os erros.

O movimento cria o encadeamento das ideias de uma fala. O que é entendido como preciso fora do corpo, nele, ganha outras especificações. Caso o movimento se faça funcionar num rastro de dança, passa a fazer parte de um contexto. O movimento faz o contexto e, ao mesmo tempo, dele depende. Complementando: dança pode ser compreendida como um ambiente construído das diferentes relações e percepções de processos. O corpo é o meio deste ambiente que aprende a gerenciar e articular entre diversas informações replicando determinados padrões de movimentos ou inventando outros padrões de movimento no espaço. Seguindo este raciocínio, podemos afirmar que dança propicia criação de novos padrões. O neurologista Howard Gardner aponta num extremo:

Diz-se que assim como o mestre bailarino Balanchine forjou o vínculo entre a dança e a narrativa, o coreógrafo contemporâneo da dança moderna Merce Cunningham cortou o nó entre a música e a dança. Cunningham, de fato está interessado no movimento puro e simples; ele gosta de observar insetos em microscópios e animais em zoológicos. Ele é um dos principais formalistas da dança, um inveterado investigador de como o peso e a força interagem com o tempo e o espaço, um paladino da ideia de que a dança é uma arte independente que não requer qualquer apoio a música, nenhum fundo visual e nenhum enredo. Suas danças, portanto, fornecem uma oportunidade para que observemos a inteligência corporal em sua forma mais pura, não contaminada com a sobrecarga representativa. (GARDNER, 1994, p.173)

Gardner fala de inteligência corporal e explica que uma grande parte da atividade motora apresenta interações sutis entre o sistema perceptual e o motor. Este apresenta um funcionamento extremamente complexo que exige uma coordenação de uma grande variedade entre componentes neurais e musculares de uma forma diversificada e cooperada.

Os diferentes meios e contextos de uma sociedade podem ser compreendidos como a cultura que reúne diversos saberes que são transmitidos entre aqueles que ali convivem num determinado momento. Todo sujeito começa a receber a herança cultural, que assegura a sua formação, a sua orientação, o seu desenvolvimento de ser social desde seu nascimento. A herança cultural não vem unicamente sobrepor-

se à hereditariedade genética. Articula-se com esta. Dessa maneira, cada cultura, por meio dos seus escritos, das suas escolas, dos seus medos, das suas práticas alimentares, dos seus valores, dos seus consumos, das suas escolhas de padrões de comportamento entre grupos e individualmente, acaba construindo e transmitindo a qualquer sociedade um capital técnico e cognitivo de saberes.

Desse modo, uma alternativa é entender cultura também como um ambiente do corpo. Um corpo é sempre diverso, múltiplo e poroso em relação aos ambientes em que ele se encontra. Sabemos que o corpo está sempre cruzado por tempos simultâneos e diferentes. Os neurocientistas Lakoff e Johnson (1999) em estudos mais recentes mostram em alguns experimentos, que a distinção psicológica entre o perceptual e o conceitual é uma distinção ilusória. Neste contexto, tanto as características conceituais como as linguísticas sobre o espaço, são criadas usando mecanismos neurais de percepção espacial. A palavra criada é importante pelo fato destas categorias conceituais de relação espacial serem criadas como resultado de uma estrutura do nosso cérebro, somada a experiência do nosso corpo.

Entendemos que diferentes padrões co-existem no corpo, um corpo que acontece em movimentos. Cabe a nós aprendermos com esse corpo que dança, nas suas diversas instâncias e no ambiente que lhe couber. Neste sentido, nossa tarefa é virar inventores de experimentos para descobrir de que somos feitos e como somos construídos. Precisamos manter vivo um plano de construção para nos tornarmos autores do nosso corpo que dança. Conhecer é construir. Em dança, este conhecimento se dá com o movimento no espaço, isto é, caminhos no corpo enquanto matrizes cinéticas que se fundem no próprio corpo em que todas as ações estão movidas por um propósito. Na maneira de se criar uma dança, o coreógrafo cria uma lógica particular na composição de uma série de movimentos. No tempo, esta lógica pode detectar um novo padrão. Em tempo, esta lógica transforma-se em rastros. Rastros de corpos, pedaços de ideias, enfim, misturas que podem levar a uma nova dança. Cada corpo que dança, possui rastros de muitas danças. São conquistas de momentos. Espaços entre singularidades que dançam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARDNER, H. *Arte, Mente e Cérebro*. Tradução: Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

KATZ, H. *A Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LAKOFF, G e MARK, Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

MARTINS, C. *Improvisação Dança Cognição: Os Processos de Comunicação no Corpo*. Tese de Doutorado, São Paulo: PUC/SP, 2002.

PRIGOGINE, I. e STENGERS, I. *A Nova Aliança*. Tradução: Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira. Rev. João Pedro Mendes. 3^o ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

RATEY, J. *O Cérebro – Um guia para o usuário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

THELEN, E. e SMITH, L. *A Dynamic Systems Approach to Development: Applications*. Massachusetts: MIT Press/ Bradford Books Series Cogniyive Psychology, 1994.

VIEIRA, J. A. *Teoria do Conhecimento e Arte. Formas de conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

BREVE BIOGRAFIA – HELENA BASTOS

Idealizadora do Grupo Musicanoar em 1992. Desde 84, vem trabalhando de forma sistemática, na área de dança. Participou de vários festivais e mostras, tendo destaques o ADF (American Dance Festival – USA), Bienal de Lyon – França, FID – BH, Panorama Contemporâneo – RJ, Confort em Dança – SP, Várias Mostras de Dança no SESC/SP e Semanas de Dança (Centro Cultural) – SP. Entre bolsas e prêmios se destacam: Bolsa Rede Stagium, Prêmio Flávio Rangel, APCA/2001 de melhor intérprete-criador com o espetáculo “Cães”, Rumos Dança 2006/2007 com o espetáculo “Vapor”, APCA/2007 de melhor intérprete-criador com o espetáculo “Vapor”. Projetos selecionados no “Programa Municipal de Fomento à Dança “VI Edição 2009”, “IX Edição 2010” e “XII Edição 2012”.

Atualmente é professora de Dança Contemporânea do Departamento das Artes Cênicas da ECA/USP/SP, na graduação e na pós graduação. Sua linha de pesquisa é Texto e Cena. Foi eleita para o cargo de chefia do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP para 2011 e 2012.

SOBRE CORPO E CAPTURA OU DO MODO COMO NOS TORNAMOS SUJEITOS

Hélia Borges¹

Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ)

RESUMO: O processo de subjetivação é entendido como campo de forças em que o que está em cena não se restringe a um sujeito, mas a um processo no qual, através da história, se reordenam sem cessar as lutas travadas entre o existir singular e as forças de dominação exercidas pelos saberes e poderes. A corporeidade, que se revela na materialidade dos encontros, parece se articular à capacidade inventiva, que, ao interagir com o meio de modo produtivo, compromete-se com a existência de forma afirmativa. O “modo produtivo” refere-se às proposições enunciadas por Deleuze e Guattari, juntamente a Foucault, ao aproximar a vida em sua produção à ideia de obra de arte, ou seja, à possibilidade de que nos processos de subjetivação se constituam espaços de resistência, linhas de fuga aos mecanismos de poder.

PALAVRAS CHAVES: Subjetivação; Poder; Arte; Estética; Corporeidade; Singularidade.

RÉSUMÉ: Le processus de subjectivation est compris comme un champ de forces où la question ne se limite pas à un sujet, mais à un processus dans lequel, à travers l’histoire, si réorganisent sans cesse les luttes entre le singulier et les forces de domination exercée par les savoirs et les pouvoirs. La corporéité – qui se révèle dans la matérialité des rencontres semble s’articuler avec la capacité inventive en interagissant avec l’environnement de manière productive. Cette idée renvoie aux propositions de Deleuze, de Guattari et de Foucault sur la vie et sa production à l’idée d’œuvre d’art, c’est à dire que les processus eux-mêmes constituent en la subjectivité des espaces de résistance, des lignes de fuite vers les mécanismes du pouvoir.

MOTS-CLÉS: Subjectivité; Pouvoir; Art; Esthétique; Corporéité; Singularité

Alguns filósofos como Espinosa, Nietzsche, Foucault, Deleuze entre outros, nos trazem em seus escritos uma multiplicidade de ideias que são perturbadoras a uma ordem estabelecida aos *tempos modernos*, qual seja, a sustentação de uma lógica hegemônica pautada na razão-consciência como único modo legítimo de

1. Psicanalista; Doutora em Saúde Coletiva IMS/UERJ 2009; Professora da Graduação e da Pós-Graduação da Faculdade de Dança Angel Vianna RJ e da Pós-Graduação em Dança como Prática Terapêutica – FAV/Compassos, Recife. Coordena a linha de pesquisa Corpo/arte/clínica vinculada à URRJ. Pesquisadora dos processos precoces do desenvolvimento infantil, corporeidade, estética e produção de subjetividade.

conhecermos as coisas do mundo. O mensurável, a verdade, o universal seria o que nos daria, supostamente, a certeza do que percebíamos no mundo. A noção de verdade, universalidade, o fundamento e a evidencia, entre outras ideias, norteiam a apreensão das coisas a partir deste paradigma.

Neste sentido dizemos que a construção do pensamento ocidental desde a modernidade, de um modo ou de outro, nos conduziu a percepções e ações sustentadas numa certa lógica que numa perspectiva cartesiana, reduzia a existência ao que denomina *cogito*: penso logo existo. Separando mente e corpo, numa herança platônica, Descarte privilegia a ciência como modelo de captação e compreensão de mundo, engolfando, no reconhecimento e na representação, a própria cognição.

A partir dos meados do sec. XIX, com a produção de estranhamentos às percepções de mundo e seus desdobramentos em questões emergentes, tanto no campo da filosofia como da arte e da própria ciência, é que esta perspectiva hegemônica de conhecimento – via razão-consciência começa a ser colocada em cheque.

Neste sentido, tomamos como referência o pensamento de Foucault (1982; 2004) sobre o processo de subjetivação que se inaugura na modernidade, entendido como campo de forças em que o que está em cena não se restringe a um sujeito, mas a um processo no qual se reordenam, sem cessar, as lutas travadas entre o existir singular e as forças de dominação exercidas pelos saberes e poderes. Assim, em seu exercício, os poderes determinam as formas de existência através da disciplina, da produção de cuidados para a manutenção da vida enfim, de normas que criam o discurso dos sujeitos sobre si mesmos.

O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito.[...] Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete. [...] Em resumo, criar e inventar, eis o que faz o sujeito como sujeito. (DELEUZE, 2001, p. 93)

O sujeito e a sujeição guardam a proximidade entre constituição e submissão, a sujeição é o processo de tornar-se subordinado a um poder e, também, em um processo de se constituir no próprio ultrapassamento de si, pelo que escapa à dominação, se tornando capaz de inventar mundo. Desta forma subordinação não é privação da ação. A ação afirmativa se encontra na capacidade de internalizar a norma e poder transformá-la. Não é por acaso que o processo de subjetivação tem seu lugar privilegiado no corpo.

A corporeidade, que se revela na materialidade dos encontros, parece se articular à capacidade inventiva, que, ao interagir com o meio de modo produtivo, compromete-se com a existência de forma afirmativa, na manutenção da abertura necessária do corpo para as afetações realizadas nos encontros, sustentáculo das transformações simbólicas. O que se denominaria “modo produtivo” refere-se às proposições enunciadas por Deleuze e Guattari, juntamente a

Foucault, ao aproximar a vida em sua produção à ideia de obra de arte, ou seja, à possibilidade de que nos processos subjetivação se constituam espaços de resistência, linhas de fuga aos mecanismos de poder fazendo emergir outras formas de estar no mundo.

É sobre o aspecto relativo ao mecanismo de recusa como resistência às condições normalizadoras impostas pelo ambiente, e como afirmação de forças a um existir singular, que nos debruçamos problematizando questões relativas à corporeidade como manifestações contra as proposições homogeneizantes, contra um corpo que, constituído nos atuais jogos de poder e de verdade, se torna capturado, esvaziado de sua dimensão ‘alteritária’. E que, ao se tornar impermeável às afetações constitutivas, passa a ter como constituintes não mais seus singulares modos de se organizar no mundo, mas aquilo que se enuncia a partir de um horizonte já significado, constrangido, assim, em sua capacidade inventiva.

Paul Veyne (2008), através de suas ideias discorridas no livro *Foucault. Sa pensée. Sa personne*, revela-nos seu apreço por Foucault e, ao identificá-lo como um guerreiro, o faz também para dizer que sua força de combate encontrava-se no próprio exercício de sua vida em que ato e pensamento não estavam dissociados. Seus textos teóricos, como nos diz Deleuze (2004, 2005), eram modos de elaborar suas próprias questões em relação à vida, tratando-se, portanto, do enfrentamento com forças que produzem as formas de estar no mundo.

Segundo Veyne:

Foucault tinha um apreço pessoal pelos revoltados e malditos, mas não tinha doutrina política [...]. Tinha uma reserva, uma coragem física excepcionais que demonstrou diversas vezes diante dos CRS [guarda republicana francesa, antimotins], da Guarda Civil espanhola, da policia especial em Varsóvia... e no momento de sua morte. [...]. Um dia eu lhe disse como eu gostaria de ter coragem física! Ele me respondeu: “Ah, sim! Mas só existe coragem física, a coragem é sempre um corpo corajoso”.²

Foucault, ao responder a Veyne, nos envia ao mundo dos enunciados que impregnam as práticas discursivas, fazendo ver que a coragem como qualidade corpórea se posiciona na contramão do esvaziamento realizado no discurso de sua força de combate, na medida em que este, o discurso, se organiza na lógica submissa do signo.

A partir desta assertiva foucaultiana, nos aproximamos da dimensão crítica envolvida nos estudos da corporeidade que se inserem tanto na perspectiva do gesto, através do movimento e no ritmo, pois tanto o movimento quanto o ritmo falam de um estado de existência que se aproxima da ideia de acontecimento, ideia que em si desorganiza certa conjunção signica que sustenta a lógica discursiva.

2. Entrevista concedida por Paul Veyne publicada no jornal A Folha de São Paulo em 30/03/2008.

Se assim propomos, é porque desejamos ressaltar a condição de transdução operada pelo corpo, através da ativação dos órgãos dos sentidos de forma a permitir, pela alteridade, um ato de resistência às políticas homogeneizantes. Acreditamos que são pelas zonas de ‘indiscernibilidade’, criadas pela desconstrução do que se encontra já codificado, que se favorece a emergência de novos horizontes diferenciais pela possibilidade, daí advinda, em sustentar o próprio paradoxo da existência.

A questão trazida por Foucault sobre a ordem discursiva e o vazio da língua nos permite o acesso ao fato de que o discurso, na sua produção discursiva, se deixa escapar nas bordas de sua própria constituição. Ponto limite em que a linguagem emerge em sua potência de desconstrução, revelando-se corpo de sensação. Linguagem poética dos ritmos que fazem deslizar os sentidos para novas composições sígnicas.

Para além do organismo, nos espaços não integrados, no plano intensivo das constituições subjetivas, nos ritmos é que pensamos a produção implicada no surgimento do corpo que, se realizando através da relação sempre presente do outro, exhibe, no seu exercício, o excesso, no gesto incandescente do corpo/pensamento.

Em seu trabalho genealógico e crítico, Foucault busca fazer emergir o que no discurso poderia escapar da ordenação imposta pela codificação que advém dos jogos de poder e verdade. Esses jogos orientaram e seguem orientando os saberes instituídos.

Na teoria dos enunciados, Foucault procura investigar na enunciação o fato de um enunciado ter lugar problematizando, no discurso, o puro acontecimento da linguagem. Não o dito, mas o dizível. Portanto, longe de uma estrutura, a linguagem aparece na existência como o entre, “o fora da linguagem, o fato bruto de sua existência” (AGAMBEN, 2008, p. 141). Tomando, assim, o discurso não mais como o lugar da verdade que aparece em um sujeito que fala, Foucault faz surgir a existência de conexões em um domínio epistemológico onde coisas possam ser ditas e outras não, onde certos enunciados sejam possíveis e outros não. O importante, para Foucault, é descrever as regras de formação ou as condições de possibilidades dos enunciados. O visível e o enunciável, que fazem parte dos dispositivos de poder, são os espaços estratificados onde as formas já objetivadas emergem.

A análise do discurso de Foucault nos remete às condições de sua possibilidade, às suas vinculações históricas e sociais e à sua materialidade, realizada através da análise das epistemes, ou seja, pelo conjunto de regras que determinam o aparecimento ou o desaparecimento de enunciados num dado momento histórico, numa dada idade histórico-cultural, configurando campos particulares dos saberes.

A partir de então, emerge a possibilidade de pensar um pensamento que se coloca na condição de um vazio, de um impensado, de um Fora, pois a linguagem escapa ao discurso, à tirania do significante.

O Fora se apresenta no fato de que o sujeito da enunciação está sempre na ausência, pois que no mesmo momento em que enuncia já se coloca a possi-

bilidade de ser outro. É neste vazio, neste lugar de ausência que se pauta, nas subjetividades, a dobra do fora. Para Foucault, na literatura Artaud faz ver esta função de ruptura, pois perfura com seus poemas os organismos que sustentam a condição humana do homem moderno, no desabamento recorrente das organizações formalizadas pela lógica discursiva.

Foucault nos revela como a sociedade controla, seleciona, ordena, organiza e distribui os sentidos, de forma a retirar da visibilidade o que chama de *temível materialidade*. E trata desse eixo temático a partir de três grandes sistemas de exclusão: o interdito, a loucura e a vontade de verdade. Ainda em relação aos processos de exclusão, irá nos mostrar Foucault (2004), que na Grécia antiga o sujeito da ação, o discurso verdadeiro associava ato ao pensamento, não separava o dizer do sentir.

Porém, essa noção da antiguidade se perde, e constatamos que ao longo da história ocidental a “verdade se deslocou do ato ritualizado de enunciação, eficaz e justo, para o próprio enunciado: para o seu sentido, a sua forma, o seu objeto, a sua relação à referência.” (FOUCAULT, 1971, p. 4).

Foucault revela como se operam, através dos jogos de poder e verdade instituídos, constrangimentos sobre outras linguagens que não se encaixam no mundo codificado. E, por tais saberes legitimados, essa vontade de verdade acaba por permear outros sistemas de exclusão, reforçando-se cada vez mais, mas ao mesmo tempo, sempre se deslocando para se mascarar e exercer sua potência sobre o que se coloca de fora da lógica dominante.

É nesta direção que Foucault, na Hermenêutica do Sujeito, irá trabalhar com o conceito de parrhêsia. A parrhêsia era uma técnica de existência exercida pelo cidadão grego,

[...] uma espécie de atividade verbal na qual aquele que fala mantém uma relação específica com a verdade através da franqueza, uma certa relação a sua própria vida através do perigo, um certo tipo de relação a si mesmo e aos outros através da crítica e uma relação específica à lei moral através da liberdade e do dever [...] Na parrhêsia, aquele que fala faz uso de sua liberdade e escolhe o dizer verdadeiro no lugar da persuasão, a verdade no lugar do falso ou do silêncio, o risco da morte no lugar da vida e da segurança, à crítica (autocrítica ou a crítica dos outros) no lugar da adulação e o dever moral no lugar de seu próprio lucro ou da apatia moral. (FOUCAULT, 1977, p. 4)

Este exercício, esta prática de si implica, certamente, em uma modificação constante em quem o profere e nas relações estabelecidas, sendo um perturbador de uma ordem contínua e imutável, o que tem consequências políticas e sociais.

O estudo da parrhêsia, para Foucault, se coloca em seu projeto de realizar a história do pensamento ocidental, não a história das ideias, ou seja, em seu projeto de problematizar as questões implicadas no pensamento, no modo como um conjunto de práticas se tornam indiscutíveis, tácitas, aceitas a ponto de im-

pedir o acesso a determinados estratos do pensamento. A problematização para Foucault é o principal instrumento para se pensar o pensamento. Pois, para este autor, o pensamento não é o que dá sentido, não é o que habita uma conduta, mas o que permite um recuo estratégico para pensar o modo de conduzir as condutas, o pensamento é o que ocupa a distancia entre nós e nossos hábitos. Assim a verdade não é algo que pretenda compreender o mundo e interpretá-lo à luz da razão, como a vontade de verdade, mas um instrumento de autotransformação, um meio de realizar a *governabilidade de si*.

Portanto, o dizer verdadeiro, não é um ato confessional, mas um ato de resistência ao instituído, buscando reunir o dizer ao sentir. A separação entre corpo e pensamento característica do pensamento ocidental, se constituiu privilegiando a razão consciência e foi inaugurada a partir de Platão e substancializada por Descarte. A dúvida cartesiana foi o instrumento proposto por este filósofo para chegar à verdade, porém, na atitude parrhêsistica a verdade não é algo a ser atingido ou a ser adquirido. É um ato performático, na medida em que aquele que anuncia sua verdade, por sua coragem revela-se, ele mesmo, como verdadeiro.

A questão da parrhêsia, frente ao modo como a produção de subjetividade se encaminha para a submissão ao instituído, se coloca como uma técnica que resiste ao encarceramento da razão, permitindo a governabilidade de si. Esta arte em não ser governado e, sobretudo, de não ser governado deste modo e a este preço, é uma insubmissão microfísica que decorre de poder sair de um estado tutelar e que só se pode realizar pelo dizer verdadeiro. Assim, a forma de vida parrhesiástica se reapropria da própria língua e se reapropria de sua existência corporal, preferindo correr o risco de ser engolido pelo Fora do que se perder nas malhas, mais e mais sutis do poder.

Foucault denomina *logofobia* ao descontrolo das barragens, dos interditos que possam colocar em risco o constrangimento e, assim, abrir espaço para a proliferação do discurso, “por tudo o que nele pode haver de violento, de descontínuo, de batalhador, de desordem também e de perigoso, por esse burburinho incessante e desordenado do discurso” (FOUCAULT, 1971, p. 18).

A esse burburinho desordenado do discurso aproximamos a ideia das forças que atravessam os signos, decompondo-o, possibilitando novos arranjos, como faz a poesia. A arte possibilita o contato com aquilo que ainda não pôde ser nomeado, mas que se apreende pelas movimentações, pelos ritmos dos corpos, como na dança, por exemplo. Na produção inaugural de uma obra, seu autor se confronta com os vazios especializados, com os intervalos entre *o burburinho desordenado* e os signos, e, ao captar novos sentidos, se desvia de caminhos já trilhados, operando então uma descontinuidade, o que possibilita a abertura para a emergência de novas formas de apreender o entorno.

O sujeito fundador, parrhêsistico, por estar no singular está encarregado de animar diretamente com as suas pretensões às formas vazias da língua; é ele que capta, na intuição, o sentido que se encontra aí depositado; é ele igualmente que, para além do tempo, funda horizontes de significação que a história em

seguida só terá de explicitar, horizontes onde as proposições, as ciências, as unidades dedutivas encontrarão no fim de contas o seu fundamento.

O ato de criação de uma obra se dá na captação da presença de uma ausência, ausência de sentido, dissolução do conhecido, captação da fissura que se abre à formulação de novas proposições, obscurecendo a claridade do conhecimento, sustentáculo do discurso.

Foucault convoca uma metodologia para que se possa trabalhar na direção ao que é arredo ao discurso, ou seja, interrogar a vontade de verdade, restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento, abandonar a soberania do significante. A coragem do sujeito parrhesiástico confronta a verdade determinada pelos dispositivos do poder ao afirmar sua singularidade no ato do dizer verdadeiro.

E é na restituição do caráter de acontecimento do discurso, na quebra da soberania do significante que se torna possível uma aproximação das marcas do real, realizando uma espécie de epifania. Epifania, se retirarmos o caráter transcendente do termo e nos ativermos à experiência de deslocamento de planos que decorre desta experiência quando a arte permite, na sua concretude, ver o invisível de algo que faça a vida valer a pena. Epifania, portanto, como um estranhamento do que se apresenta propiciando o estado de presença na ausência, cuja realidade imediata é transcendida pela obra em uma experiência estética, que é a presença ofertada em seu conteúdo sócio-histórico.

Ao captar este invisível mergulhamos num coletivo, no campo das forças que atravessam os corpos e que só são perceptíveis pelas afecções e, a partir dos blocos de sensação, se tornam devires. As formas das forças se apresentam na posterioridade dos encontros sensíveis, encontros que acessam o Fora.

Pelo movimento decorrer do excesso nada é excessivo. A corporeidade se manifesta em um corpo apropriado de sua capacidade receptiva aos excessos presentes nos campos intensivos, corpo pleno em sua condição de transformação e transdução de signos, operação implicada na produção das múltiplas possibilidades de existir.

Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui outro, se dissipa ou se constitui num outro. [...] Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaço-tempos heterogêneos. (DELEUZE, 1997, p. 118-119)

Partindo desta compreensão do existir do ser podemos aproximar a potência da arte enquanto força disruptiva de um organismo ao se localizar no tempo e no espaço. O movimento dançado inscrito no gesto tem a potência de atualizar o heterogêneo. Operando por transdução, a arte acessa o campo pré-individual, o coletivo transindividual território das forças que devém formas. Neste sentido

o corpo sustenta, no ato poético sua extensão política ao se tornar fazimento de si mesmo no encontro com as coisas do mundo.

A arte, assim, afirma a vida inventando novas possibilidades de existência sendo sua finalidade última, se é que existe, uma subjetivação sempre a conquistar. Através de processo de captação do real se reinventa a vida de modo a combater a rigidez codificada de que o poder necessita para se constituir em sua tirania.

A singularização, a individuação consiste, justamente, em um processo de transdução em que o pré-individual se torna acessível para produzir o deslocamento necessário, viabilizando novos territórios existenciais, resistindo à uniformização do pensamento e das condutas.

Trabalhando na potencia deste campo pré-individual, Agamben nos fala em seu livro *Profanações* sobre a força disruptiva da existência e seu poder criador:

Todo o impessoal em nós é genial; genial é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência que, em nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tibiaza e dissolve ou contrai as fibras dos nossos músculos. É Genius que, obscuramente, apresentamos na intimidade de nossa vida fisiológica, lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e indomável. Se não nos abandonássemos a Genius, se fôssemos apenas Eu e consciência, nunca poderíamos nem sequer urinar. Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento. (AGAMBEN, 2007, p. 17)

Para este autor, liberar Genius é o que permite o acesso à estranheza, ao devir outro, ao Fora da linguagem, ao pré-individual. Na mesma sintonia de Foucault, continuando sua análise, Agamben, ainda neste livro problematiza o modo de funcionar do mundo contemporâneo através de sua constatação que o capitalismo hoje transforma tudo em sagrado retirando do uso comum as coisas do mundo. Propõe como ação crítica aos poderes, a profanação como o “restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado” (AGAMBEN 2007 :p.71)

Tomando como referência o modo ritualizado da religião – que para tornar sagrado retira as coisas do uso comum, nos mostra como o capitalismo, do mesmo modo que a religião faz com que as coisas sejam as que não pertencem mais aos homens, mas aos deuses – aos homens do poder. Trazer ao uso comum o que estava segregado, neutralizando seus dispositivos de poder, é tarefa da profanação. Assim, tece uma crítica ao capitalismo que visto como religião, produz um horizonte onde tudo fica dividido de si e jogado na esfera do espetáculo, da comunicação e do consumo, tentando fundar-se num ‘Improfanável’. Profanar o Improfanável, passa a ser um fazer em que se misturam a política e a arte, na medida em que estas cuidam da manutenção de uma pura potência em que nada se fixa.

Artaud, em seus textos poéticos, profana o humano instaurado por uma lógica que retira a animalidade do homem produzindo-o esvaziado de suas forças

constitutivas. Devolve, portanto, ao uso o que ficou sacralizado. A arte, na dança contemporânea, na busca de gestos esvaziados de sentido, se ocupa de devolver ao homem sua animalidade. De modo que nos reaproximamos do encantamento com o mundo onde os heterogêneos o habitam. Desconstruir a lógica do consumo é poder estar na existência profanando a sacralização operadas pelas máquinas capitalísticas que, no contemporâneo, transforma o homem num espectro de si mesmo atingido que se encontra na potência do poder dizer ou do não poder dizer.

Atingir o impessoal, é estar no que nos ultrapassa, implicados na nossa estranheza, no que da vida não é nossa posse, poder falar do resto, do lixo, do banal, do vergonhoso retirando a rede de sentidos que torna estes fluxos codificados como negatividade, entendendo a política como aquilo que pode restaurar o livre uso do mundo. O corpo, no seu excesso grita o que fica excluído do que se designa humano, e na reapropriação da corporeidade se estabelece o combate às forças de captura disseminadas pelos poderes no processo de subjetivação.

O que se coloca, então, no horizonte das experimentações que propiciam a valorização das condições sensíveis do corpo, é que através do desenvolvimento de um estado de presença, em que a atenção esteja ativada para os micromovimentos do corpo em sua ritmicidade vivida nos encontros, no coletivo, viabiliza-se a construção de uma perspectiva crítica que aciona o movimento ao pensamento. Pois é justo pela condição sensível do corpo em sua excitabilidade que, como campo receptivo, realiza-se a transdução necessária entre sistemas de signos, caracterizando-se, assim, como campo de operação do simbólico ao efetuar a passagem da sensação para a simbolização.

A arte tem como privilégio a condição de acordar o corpo de seu adormecimento resultante dos processos de codificação e fazer emergir novos campos de pensabilidade. Pela possibilidade de quebra do mecanismo sensorio motor, se torna viável instaurar linhas de fuga, propícios à captação de novos horizontes. De modo a podermos vislumbrar o vazio, o deserto através do qual o pensamento terá que atravessar para poder pensar o impensável.

Na experimentação realizada a cognição se realiza através do esquema sensorio motor e é justamente por este esquema no ato de perceber e no agir que o homem apreende o mundo. No corpo capturado só repete, somente crê e não inventa, nada se cria, pois, o esquema é automático: percepção levando ao imediatismo da ação. Porém, entre percepção e ação existe um intervalo de tempo que pelas afecções sofridas, pelo acesso ao campo pré-individual, pelo estranhamento pode se estender, pode aumentar de modo a romper com o automatismo dos gestos. Para se estender o entre, o intervalo de tempo é preciso uma força de deslocamento, algo que force o pensamento a pensar.

Um pensamento poético, feito corpo, sem desejo de lugar nenhum instiga o pensamento. Esta sim, creio, é a tarefa fundamental do pensar. Um pensamento encarnado que possa se produzir para além da representação e restaurar a possibilidade do *dizer verdadeiro* que, segundo Foucault (2001) se perdeu na modernidade. Perdeu-se a importante noção da antiguidade grega de que o sujeito

da ação tinha que adequar o que ele diz ao que ele é. E se perdeu porque entre o agir e o fazer, o agir e o pensar, o agir e o falar passou a existir o representar.

Podemos dizer, assim, que a partir destas problematizações, pensamos que a arte e, aqui, em especial a dança, por poder atingir o pré-individual, o impen-sado, o intempestivo, o impessoal permite restaurar o sujeito da ação: ou seja, sustentar o combate cotidiano em adequar o que se diz ao que se é, entendendo junto à Nietzsche que o que se é, é aquilo que nos tornamos. Paradoxo que coloca em ato a experiência de que o que se é, é o puro deslocamento, em que o encontro com as coisas do mundo inaugura mundo.

A arte da dança, assim como os trabalhos que levam em conta o corpo em seus ritmos, manifestam em seu fazer-se, através dos movimentos, modos de subjetivar-se oblíquos, flutuantes, híbridos. Oferecem, desta forma, um território em que se torna possível resistir às políticas homogeneizantes, sendo asilo aos desviantes, aos que não encontram acolhida. Tais modos de resistência, viabilizam devires. Esta condição se encontra no fato de que a corporeidade, recuperada em sua condição de afetabilidade, contempla sua capacidade transdutor de signos, pelo enfrentamento com as limitações impostas decorrentes dos modos de subjetivação. Retomando Foucault (2008) pode se dizer que constituem, assim, um corpo corajoso em que a coragem só pode ser compreendida como corpo que desconstrói o atrelamento ao codificado, afirmando-se.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.
- ARTAUD, A. *Linguagem e Vida*. Guinsburg, Telesi & Macedo Neto (orgs). São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BORGES, H. *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*. 2009. Tese (Doutorado em Medicina Social). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*, São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Espinoza e os Signos*, Porto: Rés Editora, 1970.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Logique de la Sensation*. Paris: Editions du Seuil, 2002.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Empirismo e subjetividade*. Tradução Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.
- _____. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- _____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro. Graal, 1988.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, v. 1 e 3, 1996 e vol 4 e 5, 1997.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DELEUZE, G. e PARNET, C. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- _____. *Discurso e verità nella Grecia ântica*. Roma: Donzelli Editore, 1977.
- _____. *L' Hermeneutique du sujet*. *Collection Hautes Études*. Paris : Ed. Gallimard/Seul, 1990
- _____. *L'Ordre du discours*, Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée Le 2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971. Disponível em: <www.scribd.com/doc/.../Michel-Foucault-A-Ordem-do-Discurso> Acesso em: nov. 2011.
- _____. *Ditos & Escritos*. V. *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- VEYNE. P. Foucault. *Sa pensée, sa personne*. Paris: Albin Michel, 2008.

FABULANDO A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES Y DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Hernán Ulm

Universidad Federal Fluminense (UFF)

hernan_ulm@yahoo.com

Laura Navallo Museo Nacional

Universidad Federal de Rio de Janeiro (MN/UFRJ)

lauranavallo@yahoo.com.ar

RESUMEN: A la crisis de la narrativa histórica le sigue la necesidad de elaborar “políticas de la memoria” que fabulen el pasado y el presente en función de una nueva experiencia del porvenir (DELEUZE, *Qué es la filosofía; Crítica y clínica*). En este sentido, las políticas de la memoria han sido temas recurrentes en la producción artística, siendo un caso de estos la danza contemporánea. Aquello que “calla en las palabras” (GODARD) puede materializarse por medio de las imágenes y del modo que los cuerpos tienen de escenificar lo que el lenguaje no logra nombrar. Las coreografías de Wagner Schwartz (*Piranha*) y de la compañía de Lia Rodrigues (*Aquilo do que somos feitos*), son instancias en que los cuerpos en danza y las imágenes en movimiento dan cuenta de esa experiencia de la memoria por la que es posible presentar aquello que en vano el lenguaje intenta decir.

PALABRAS CLAVES: danza contemporánea, cuerpo, imagen, memoria, fabulación.

RESUMO: À crise da narrativa histórica segue-lhe a necessidade de elaborar “políticas da memória” que fabulem o passado e o presente em função de uma experiência do porvir (DELEUZE, *Qué es la filosofía; Crítica y clínica*). Neste sentido, as políticas da memória têm sido temas recorrentes na produção artística, sendo um caso destes a dança contemporânea. Aquilo que “cala nas palavras” (GODARD) pode se materializar por meio das imagens e do modo em que os corpos têm de encenar o que a linguagem não consegue nomear. As coreografias de Wagner Schwartz (*Piranha*) e da Cia. de Lia Rodrigues (*Aquilo do que somos feitos*), são instâncias em que os corpos em dança e as imagens em movimento dão conta dessa experiência da memória pela que é possível apresentar aquilo que em vão a linguagem intenta dizer.

PALAVRAS CHAVES: Dança contemporânea, corpo, imagem, memória, fabulação.

1. LA FABULACIÓN COMO EXPERIENCIA CONTRAHISTÓRICA

La utopía no es un buen concepto: hay sobre todo una 'fabulación' común al pueblo y al arte. Es necesario retomar la noción bergsoniana de fabulación para darle un sentido político
(Deleuze, 1990, p. 235)¹

Fabular es para Bergson un modo de invención de lazo social. Puesto que la inteligencia sólo tiene fines egoístas que llevarían al hombre a su auto aniquilación, la fabulación es una especie de instinto que obliga al hombre a inventar el lazo social por el cual poner freno a esos fines y elaborar los principios de una comunidad. La primera forma de la fabulación es la religión. Una vez que ésta puede ser superada, el arte y la literatura ocupan ese espacio para la creación libre.² En este sentido, para Deleuze el arte es el resultado de la fabulación y toda creación se realiza para un pueblo que no existe. El arte es esa forma del pensamiento que a través de los afectos y los perceptos, es decir a través de bloques de sensaciones, destituye y desequilibra el modo de la experiencia humana.³ Por ello, si la experiencia humana es el resultado de operaciones histórico políticas que inventaron un cuerpo organizado, el arte se presenta como una experimentación que fuera de ese proceso histórico, en su línea de fuga, pueda fabular otros cuerpos que abran el espacio de nuevas experiencias en el mundo.⁴ En tal sentido, si la comunidad es el resultado histórico de la organización de lo sensible bajo la forma de un cuerpo abstracto (el cuerpo organizado es apenas una abstracción política)⁵, el pueblo es lo que la historia no puede narrar: la fabulación es contrahistórica; crea una experiencia que no proviene, que no nace de la historia y se dirige justamente contra esa forma de la experiencia que la historia ha deter-

1. DELEUZE, Gilles. *Contrôle et devenir*, en *Pourparlers*. France: Les Editions de Minuit, 1990. p. 235.

2. Para estas ideas DELEUZE, Gilles; "Que es un acto de creación" en *Pourparlers*, France; Minuit; 1990. También DELEUZE, Gilles; *¿Qué es la filosofía?*; Argentina; Anagrama; 1996. Para el concepto de fabulación BERGSON, Henri; *Las dos fuentes de la moral y la religión*; México; Porrúa; 1990

3. Es importante señalar también que para Bergson la fabulación no pertenece a la imaginación. El desplazamiento resulta relevante para Deleuze. De esta forma Deleuze puede arrancar el ámbito de la creación artística del lugar que le había asignado la Modernidad en la estructuración del Sujeto. Fabular es una facultad de una existencia no humana. Si la imaginación era la facultad en la que el arte podía encontrar, era porque su material de trabajo eran las formas del tiempo y del espacio que la sensibilidad le entregaba. La fabulación crea más allá o más acá de las formas sensibles del espacio y el tiempo. De allí pues, su carácter no histórico.

4. Si la experiencia es el límite que define nuestro modo de existencia, experimentación es el modo de impugnar esos límites a los fines de liberar modos no humanos de existencia.

5. Y no en vano la metáfora del cuerpo organizado suplanta a veces a la de la comunidad: ambas dibujan en su horizonte la abstracción de lo que ha sido reducido a la unidad.

minado. La comunidad es demasiado territorial, la comunidad sólo existe en un territorio que la contiene y bajo la historia que la cuenta. El pueblo atraviesa los territorios, el pueblo se niega a establecerse en un lugar donde fijar residencia.⁶ El pueblo es lo que el arte debe crear y por eso no hay imagen que lo pueda anticipar. Para este arte, el pueblo no es el resultado de la historia sino su salida, la única chance de liberación, su contraefectuación. Así, se trata de crear bloque de sensaciones que liberen otros cuerpos perceptivos que, quebrando el tejido de aquella organización temporal histórico-narrativa, realicen la fábula en que aquello que somos pueda devenir en algo que no nos contiene. Operar sobre los modos no históricos del tiempo significa trabajar sobre los modos de la memoria. Significa mostrar que otras formas del tiempo pueden ser creadas. La fabulación realiza un ejercicio político sobre la memoria que intenta liberar en ella y a partir de ella lo que calla en el orden organizado del crono. Y esto porque el orden histórico organiza el tiempo según una sucesión de instantes a partir de la lógica causal. Cada momento es efecto del anterior y causa del siguiente y, por ello, nuestro presente resulta una fatalidad que sólo puede anticipar un destino ya escrito. Como intentaremos mostrar enseguida, el lugar de los cuerpos en la danza contemporánea será trabajado por los coreógrafos y bailarines seleccionados como una superficie en que la historia ha dejado sus marcas (para disciplinarlo o para castigarlo en sus intentos de transgresión) y, al mismo tiempo, una superficie en que la memoria ha dejado sus huellas silenciosas y que exige extraer, a partir de eso que calla en la palabra que nombra el orden de la historia, los principios coreográficos que no se deja atrapar por las redes de la organización identitaria.

Frente a la historia, la memoria es un modelo temporal no causal ni sucesivo. La memoria, como señala con insistencia Didi Huberman partiendo de Aby Warburg, actualiza sus contenidos a partir del principio del anacronismo. Toda memoria es anacrónica porque en ella el pasado y el presente coexisten en nuestro ahora, estructurándose a partir de la tensión de lo virtual y lo actual. El pasado es siempre activo y presiona el presente bajo la forma de una virtualidad que el presente a su vez puede o no actualizar. Esto significa que recordar u olvidar son elementos constitutivos de lo que somos pero también que lo que permanece bajo la forma del olvido no ha, por ello, desaparecido: lo virtual es tan real como lo actual. No se trata, como bien mostraba ya Nietzsche, de recordarlo todo, sino más bien de poder seleccionar los recuerdos y los olvidos que serán útiles para nuestra vida. El olvido no es menos activo que el recuerdo y, como veremos luego, es su doble necesario. El olvido se ha inscripto como la sombra que el recuerdo presente proyecta sobre sí. Se trata en la memoria de la selección, del modo en que ella opera (voluntaria o involuntariamente) y de lo que se trama en

6. Una clasificación clásica estructura al pueblo, a la nación y al Estado como fases consecutivas en la organización de una comunidad política. Si el pueblo se define por una identidad sin territorio, la nación fija la identidad a una frontera y el Estado la institucionaliza jurídicamente.

aquello que olvidamos y aquello que podemos (y queremos) recordar. Toda fabulación parte de una doble política: una política del sentido contra la verdad de la historia, contra esa verdad que se quiere establecida en los documentos que estabilizan el pasado y de una política de la memoria que toma el pasado como el campo de batalla a partir del cual se actualizan los sentidos de nuestro presente. En ese doble desafío político toma los principios de su creación. Tanto el cuerpo de los bailarines como el cuerpo de quienes presenciamos sus obras, es un cuerpo abstracto marcado por la historia pero también afectado por los olvidos que la memoria no deja de producir. Afectar nuestro cuerpo, extraer de él nuevos afectos y nuevos perceptos exige del arte confrontar la fatalidad histórica para en tal desplazamiento dar lugar a ese pueblo siempre por venir que espera en el secreto de lo que calla, romper las fronteras de nuestro presente y ganar su actualidad. El pueblo por venir no está en el futuro que vendrá sino en las huellas que en el presente nos habita.

Bajo esta doble política de la memoria (aquella que la desplaza de la Historia y aquella que se debate en torno a los sentidos) se abre toda una serie de cuestiones que la danza contemporánea viene a plantear: ¿cómo se ha constituido en la Historia nuestro cuerpo? ¿Cuáles cuerpos han debido quedar olvidados en la memoria para que este único cuerpo organizado se realice? ¿Bajo qué condiciones podemos liberar esos otros cuerpos que nos habitan? ¿Qué marcas ha dejado la violencia en nuestro cuerpo y que nos permiten ahora, bajo la forma anacrónica de la memoria, recuperar en eso que la historia olvida? La danza contemporánea es la instancia en la que la experimentación de los cuerpos violentados de la historia y los cuerpos olvidados en la memoria encuentran su lugar de combate, disputándose el tiempo que obturar o el que crea esos cuerpos que señalan la existencia de ese pueblo que (todavía) no existe.

2. FABULANDO (CUERPOS) A TRAVÉS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

En *Piranha* vemos al performer⁷ convulsionar la escena, convulsionarse con la escena al *beat* de la música electrónica. Esta imagen aparece por la combinación de la música, la luz, la vestimenta, la técnica de movimiento. Se nos presenta desde el inicio un cuerpo-imagen, una imagen-cuerpo: la materialidad de una imagen-cuerpo alcanzando la materialidad de nuestros cuerpos-imágenes. En un rincón de la sala, hacia la izquierda y en dirección a las profundidades del espacio escénico, la luz de un único cenital cayendo desde arriba, desdibuja el rostro del artista durante los treinta minutos de la presentación. Vestido de pantalón

7. *Piranha*, de Wagner Schwartz, fue presenciada durante *Manifesta*, ocupación en el Teatro Cacilda Becker propuesta por Dyonee Boy, Gustavo Ciriaco, Lucía Russo, Marcela Levi e Marta Vieira (Programación Manifesta, setiembre de 2011). El trabajo contó de dos partes: “Piranha: Dramaturgia da Migração (vídeo)” y “Piranha (performance)”. Aquí describimos la performance.

“saruel” blanco, en la levedad del algodón de una camiseta gris y las zapatillas combinando, el performer sacude su cuerpo en variaciones rítmicas, mientras la intensidad lumínica permanece y se prolonga el gesto dramático de *Piranha*.

Si, como sostiene Didi Huberman a partir de Freud, la sombra es el modo en que la muerte acompaña a los cuerpos, en la obra de Wagner Schwartz el cuerpo es capturado en toda su superficie por la fuerza de su sombra. El cuerpo es al mismo tiempo la intersección que produce la sombra y la superficie donde ésta se proyecta. De tal manera el cuerpo deshace los rasgos de lo que él mismo es. Y si el rostro es lo que da a nuestra existencia una identidad social⁸ ésta se borra ante el apareamiento de la sombra-muerte: esa imagen-cuerpo, ese cuerpo-imagen nos recubre por enteros.

En el círculo de luz la sombra baila con el cuerpo que ensombrece y así como el olvido es la condición del recuerdo, la sombra es condición de lo visible, habita en la luz durante los juegos oblicuos de la memoria y la visión. El cuerpo-imagen se torna superficie y en ella se inscribe el juego de la tensión de las fuerzas de la luz y de las sombras. Al fin y al cabo en los extremos las dos cegueras: la pura luz que nos ciega en su brillo, la pura noche que nos ciega en su penumbra. En los extremos la desaparición total del cuerpo. Algo se revela, en ese cuerpo que se vela, que constituye parte de nuestra comunidad, algo señala en él de la muerte que nos pertenece, algo nos muestra en él lo que nos hace perder nuestra pobre identidad.⁹

En “*Aquilo do que somos feitos*”¹⁰ de la Cía. Lia Rodrigues los “*cuerpos-materias*”¹¹ se muestran desnudos y deshacen su identidad explorando las posibilidades que tienen de desfigurarse, evitando devolver a los espectadores los rostros. La desfiguración y el apareamiento de imágenes no humanas se consiguen en este caso por la luz proyectada que desdibuja los contornos de los cuerpos. Encajados unos sobre otros, los cuerpos-materias generan imágenes monstruosas combinando delicadeza y erotismo, expandiendo sus límites al hacer surgir

8. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas*. España: Pretextos, 2002.

9. Como ya mostró Kracauer en sus célebres análisis del expresionismo alemán en cine, el fascismo precisa del fuerte contraste de los claro-oscuros, de las nítidas separaciones entre el reino de la luz y el de las sombras. Iluminar para mejor oscurecer.

10. Fue creada por la coreógrafa carioca Lia Rodrigues en el año 2000. Vimos esta obra en noviembre de 2010 durante el Festival Panorama, en aquella ocasión se celebraron los veinte años de la compañía teniendo un espacio privilegiado en la programación del evento.

11. Cuerpo-imagen, imagen-cuerpo son categorías construidas para esta oportunidad, mientras que “cuerpo-materia” es una categoría empleada por los miembros de la compañía Lia Rodrigues para referirse a su performance. Cabe señalar que *Aquilo do que somos feitos* se estructura en dos partes, nos detendremos en el primer fragmento, la segunda parte emplea otros procedimientos coreográficos para componerse y precisaríamos de otros recursos analíticos para abordarlas. Podríamos escoger de la misma coreógrafa otras composiciones como *Formas Breves* o bien *Encarnado*.

nuevas proporciones, nuevas formas de experimentación que ciertamente nos desplazan. En otro momento, en la intensidad de la claridad absoluta del espacio escénico, los bailarines se presentan en hilera: de frente, de costado, dando las espaldas al público. Se amontonan, se separan, sus miradas nos detienen, nos comprometen a considerar esas vidas: cuerpos mutilados, cuerpos sin formas, cuerpos medidos por la antropometría, cuerpos de prisioneros a punto de ser fotografiados, cuerpos de fosa común. Se trata de una gama de colores humanos, de los más claro a los más oscuros y tamaños corporales diversos. En el ritmo cadenciado de una imagen a otra, en el ir conformándose nos muestran que “*aquello de lo que estamos hechos*”, no es aquello que las palabras dicen de nosotros. Estos cuerpos exceden las enumeraciones de nuestro lenguaje. Nadie sabe lo que puede un cuerpo: apenas queda la experimentación, la ida al límite, la frontera en que se podría desaparecer... Al salir de la sala no sabremos qué decir, no sabremos cómo comenzar a hablar, no tendremos nada para contar. La experiencia ha pasado y ningún relato la organiza, ninguna narración la contiene, ninguna historia la agota. El cuerpo calla en el lenguaje, es lo que hace callar al lenguaje. El sentido se niega a interpretarse en la palabra.

Así como el juego de luces y sombras desfigura los cuerpos y torna visible su materialidad, el movimiento los desorganiza, alterando también el espacio en el que se encuentran. Los movimientos generados por Wagner Schwartz se desparan sobre toda la superficie de su cuerpo, éste es el locus de su danza. Es un movimiento que se realiza en el cono de luz que su propio cuerpo ocupa. El espacio escénico se ha condensado en él y, por ello no hay vacío, sino un topos ocupado por un cuerpo en movimiento que se agita sin desplazarse en el espacio. Curiosos por saber qué produce el movimiento lo atrapamos a veces en la respiración, en la oscilación del diafragma que a su vez provoca una repercusión vibrante en todos los músculos y en el esqueleto.¹² En su performance aparece apenas un cuerpo que solo se estremece, va del pecho al estómago, a los brazos, a las piernas, a la cabeza lentamente para modificar nuevamente su “*centro*”¹³ ¿No hay centros?! ¿Qué territorios abarca ese cuerpo? Una y otra vez, hasta casi temblando junto con él, nuestro cuerpo-imagen, nuestra propia imagen-cuerpo intenta atrapar, asir los lugares donde aparece el movimiento contagiado de aquel que frente a nosotros se deshace y sólo nos cabe deshacernos con él.

También desvanecemos y somos apelados por otro bloque de sensaciones al ver los cuerpos desnudos en hileras de los bailarines de la Cía. Lia Rodrigues.

12. Cabe mencionar que el vestuario del performer le permite generar este efecto de movimiento.

13. Se llama de “*centro*” la región baja de la columna vertebral. Esta región se mueve aunque durante la ejecución precisa tenerse cuidado y conciencia del resto de la columna. El *centro* forma parte del conocimiento de cualquier bailarín, esta conciencia corporal es una destreza que se adquiere. Probablemente este conocimiento se origine en técnicas orientales, entre las más difundida el yoga o el tai chi chuan. Esto último merecería una investigación de otro tipo.

Estos se acuestan en el piso, presionan sus grasas dándoles nuevas formas. Descansan y en medio de la calma comienzan a tremer, a saltar sobre sí mismos como si recibieran shocks de electricidad. Se escurren por el piso atravesando todo el espacio escénico. Se arrastran sobre cada espectador, suplican clemencia y rompen cualquier sentido y resguardo de intimidad que los vestidos nos ofrecen. En el escurrirse por el suelo mientras sus carnes tiemblan nos producen asco, compasión, solidaridad, repugnancia, perplejidad, indiferencia. Una vez llegados a la pared opuesta, se apilan en un túmulo manifestando la vulnerabilidad de la vida que vienen a actualizar. *Aquilo do que somos feitos* actualiza las muertes de las guerras urbanas, citando otras guerras donde se sustrae la condición de humano de las personas y se evidencia que vida es vivible y lamentada y cuáles vidas merecen ser lloradas. Tristemente las filas de personas que están en un obituario constituyen el Estado. Por otro lado, la Cía. Lia Rodrigues nos invita a que nos enfrentemos con aquello que no puede ser representado y sin embargo se presenta afectando el modo de nuestra sensación.

En el breve círculo de luz que se instala en la sala oscura en la obra de Wagner Schwartz, es nuestra propia imagen-cuerpo la que se disuelve en el movimiento de la vida y de la muerte sobre el topos mínimo que nos presenta la obra. ¿Qué cuerpo es ese? ¿Qué cuerpo es este? ¿Cuál es el cuerpo que nos pertenece? Los gestos se repiten, recomienzan, se disuelven y vuelven a aparecer, en el momento de su fin en el recomienzo de otro movimiento (el gesto, al contrario de la pose, captura el movimiento en su incesante movilidad, la pose sólo retiene de él su instante de quietud, es el no movimiento de la vida. El gesto es la sombra del movimiento) y la obra sencillamente acabará cuando el cuerpo-imagen se detenga, la luz se apague, la sombra ya no exista (sólo la penumbra) y no haya más nada para ver.

3. CONCLUSIÓN

Si de un lado la forma histórica del tiempo inventa un cuerpo abstracto, unificado y organizado y lo somete al imperio de la disciplina y lo castiga en sus transgresiones, si en ese sentido hay una Historia que ejerce su fuerza impidiendo las transformaciones de los cuerpos, por otro lado el arte fabula otros cuerpos inscriptos en aquél. El arte presenta otras fuerzas que hacen de los cuerpos no el lugar de una unidad ni de una disolución sino el topo de una permanente transformación. Las obras de Wagner Schwartz y Lia Rodrigues no ofrecen sus cuerpos al sacrificio de la violencia sino que muestran los cuerpos, las imágenes-cuerpos, los cuerpos-materia que las fuerzas reactivas de la Historia no logran ni pueden domesticar. Son obras en las que el cuerpo huye hacia otras formas de la luz y de las sombras (Piranha, Wagner Schwartz) para inventarse sus propias diferencias o interpelan la corporalidad del espectador por la liberación de una lógica de las sensaciones que escapa a los usos estereotipados de la violencia y se vuelve contra ella con unos cuerpos que esta misma violencia ya no puede alcanzar. Nuestro presente

está habitado por huellas que deben actualizarse. El arte toma esas huellas y construye fábulas. Esas fábulas no están en el futuro por venir. Esas fábulas se inscriben en nuestro presente. En los signos inencontrables que gritan a nuestro alrededor y que nos exigen nuevas percepciones para recibirlos. Queda a nosotros la tarea de diagnosticar en qué silencio el pueblo, siempre por venir, hace las señas que lo harán crecer.

REFERENCIAS

- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. España: Paidós Studio, 1989.
- _____. *Pourparlers*. France: Minuit, 1990.
- _____. *Critique et Clinique*. France: Minuit, 1993.
- _____. *l'île déserte et autres textes*. France: Minuit, 2002.
- _____. *Deux régimes de fous*. France: Minuit, 2003.
- DELEUZE, G.-GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. España: Era, 1999.
- _____. *Mil mesetas*. España: Pretextos, 2002.
- DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. España: Pre-textos, 1980.
- DIDI HUBERMAN, G. *Devant l'image*. France: Minuit, 1990.
- _____. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. France: Minuit, 1992
- _____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. France: Minuit, 2002.
- _____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008.
- _____. *Remontages du temps subi*. France: Minuit, 2010.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*; Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- WARBURG, A. *Le rituel du serpent* (introduction par Joseph Leo Koerner et textes de Fritz Saxl et de Bernardetta Castelli Guidi). París: Ed. Macula, 2011.
- _____. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- _____. *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*; Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

PROCESSO DE CRIAÇÃO, INTERAÇÃO E CONECTIVIDADE: UM ESTUDO DE CASO

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Universidade Federal da Bahia (UFBA).

iacerqueira@hotmail.com

RESUMO: Esse artigo apresenta reflexões acerca de uma pesquisa teórico/prática entre videografia e dança. A dança em diálogo com as imagens ratificam a possibilidade de estabelecer conexões singulares entre imagem e corpo da dançarina em tempo real. A pesquisa foi desenvolvida em um ambiente marcado pela violência que atualmente se encontra inserida nos bairros de periferia da cidade de Salvador/Bahia. O espetáculo apresenta interfaces dos corpos dessas crianças com a realidade diária das cenas do bairro, e como eles encaram a banalização da vida ou as várias tentativas de sobrevivência. Tanto o ambiente quanto a criança estão sempre sendo manipulados ao tratar desse corpo. Diante disso esse projeto problematiza: Essa é uma forma inteligente de sobreviver? E como sobreviver? Das experimentações práticas e da pesquisa teórica, foi possível reconhecer desdobramentos e a ampliação do estudo dialógico dos artistas envolvidos. As autoras, Helena Katz, Christine Greiner e Adriana Bittencourt Machado conduzem modos de entender a dança/corpo aproximando da teoria/prática artística.

PALAVRAS-CHAVE: Banalização; Corpos; Imagem

ABSTRACT: This article presents reflections on a survey of theory / practice between videography and dance. The dance in dialogue with the images confirms the possibility of establishing natural connections between body image and the dancer in real time. The research was conducted in an environment marked by violence which is currently inserted in peripheral neighborhoods in Salvador / Bahia. The performance presents interfaces bodies of these children with the daily reality of the scenes of the neighborhood, and how they view the trivialization of life and the various attempts at survival. Both environment and the child are always being manipulated to address this body. Given that this project problematizes: That's a smart way to survive? And how to survive? Trials practice and theoretical research, it was possible to recognize developments and the expansion of the study of the artists involved dialogic. The authors, Helena Katz, Christine Greiner and Adriana Machado Bittencourt leading ways of understanding the dance / body approaching the theory / practical arts.

INTRODUÇÃO

Esse artigo resulta de um estudo contínuo de um processo de criação entre os artistas Iara Cerqueira¹ (concepção e performance) e Victor Venas² (direção e captação de imagens). O encontro desses artistas propunha a criação e a apresentação de um trabalho de dança que abrangesse imagem em tela e corpo e suas intersecções. O objetivo inicial da pesquisa foi discutir a realidade dos alunos em formação no bairro Alto de Santa Cruz (BA) e sua forma de sobreviver nesse ambiente em constante violência. A pesquisa empírica nos possibilitou traçar um perfil estético da fisionomia do bairro assim como dos que nele vivem e possíveis desdobramentos, como a situação do professor de dança na escola pública. O projeto levou a uma reflexão epistemológica de que resultou na escrita desse artigo. Alguns fatores contribuíram para o desenvolvimento desse projeto compartilhado e posteriormente para essa reflexão. Inicialmente a condição profissional dos artistas envolvidos e a complexidade que abrange a ação criativa.

Desde 2007, atuando como professora da rede municipal, Iara Cerqueira desenvolve uma pesquisa de dança com alunos da Escola Municipal Artur de Sales, e desde essa época esses corpos lhe chamaram a atenção para propor uma coreografia em que o comportamento desses coautores³ dialogasse como material coreográfico de uma criação em dança em articulação teórico/prática. Pensando na ideia de um projeto artístico e pressupondo a situação de corpos distantes e interditados na relação com o outro, ou seja, na sujeição desses corpos, pensou-se em abordar a dança partindo de seu ambiente, ou da situação que os jovens se encontram contextualizados. A pesquisa foi compartilhada entre os artistas e autores, partindo de pressupostos evolutivos darwinianos, buscando produzir conhecimento e novos desdobramentos acerca de processos de criação em dança. Vale ressaltar que discutir e refletir sobre o estudo de processos criativos de dança faz parte do objeto de pesquisa da autora que vem sendo desenvolvido no Mestrado em Dança (2008-2010), pelo PPGDança/UFBA.

E COMO SOBREVIVER?

Inicialmente e analogamente à discussão sobre a proposta estética da feitura do projeto uma questão nos direcionou. Pensar e fazer dança partindo dos inúmeros corpos que coabitam o espaço institucional *escola*, nesse sentido o sistema

1. Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque é artista de dança e performer. Mestre em Dança pelo PPG-Dança/UFBA. Cocriadora e diretora do Grupo HIS Contemporâneo de Dança (Salvador/BA). Licenciada e Bel em Dança pela Escola de Dança/UFBA

2. Victor Venas é artista visual e professor. Mestre em Artes Visuais pela UFBA, com participações em Coletivas, Festivais de Vídeos e Salões de Arte.

3. Utilizamos o termo coautores por atuarem no processo de criação.

dança e sua complexidade organizacional favorecia a escolha pelo formato solo. Esse formato parece contextualizar a possibilidade de comunicação aos atravessamentos diários como professora da instituição e artista da dança como: tiros, batidas policiais, balas perdidas e as cicatrizes nos corpos das crianças, marcas estas na sua grande maioria invisíveis a olho nu, mas de uma visibilidade recorrente que chamamos de *indicadores* nos processos de composição para cena.

Neste contexto, o formato solo de criação, longe de significar apenas uma solução prática de viabilização financeira, como querem alguns, mostra-se extremamente eficiente como plataforma propulsora da sofisticação dos processos investigativos mais diretamente relacionados com a corporalidade e a dramaturgia de dança. Por que é nos solos que melhor se explicitam o sentido de continuidade entre corpo, movimento e estrutura de pensamento vigente nos contextos. (BRITTO, 2009, p.5)

Durante a atuação, enquanto professora de dança da escola, surgiram fissuras que resvalaram em argumentos que se localizam no discurso da professora Amanda Gurgel (RN):⁴ “entra governo, sai governo, e nada muda. Precisamos que algo seja feito pelo estado e pelo Brasil... O que nós queremos agora é objetividade”. No período dos encontros foi escolhido o discurso proferido pela professora como sonorização dessa pesquisa, sugestão feita por Victor Venas, e que se situa em continuar a discussão implantada por ela, em relação à situação dos professores públicos. A problemática apresentada pela professora de Natal constituiu um aporte ao desabafo de questões pessoais, enquanto professora de dança, que se avolumaram durante o processo dessa obra. Percebe-se que todo projeto pessoal geralmente se caracteriza pelos objetivos e propósitos do artista e, nesse sentido aproximativo, rege atuações nas experimentações criativas, consequentemente preferências estéticas e o contexto em que o artista se insere. Pensar dança nesse contexto significa pensar corpo como *mídia de si mesmo*⁵, consequentemente informação. O corpo dissipa informações manifestando as singularidades de cada indivíduo, nesse sentido Katz e Greiner⁶ dialogam com a proposta apresentada quando cita:

4. A professora Amanda Gurgel, ficou conhecida após fazer um discurso na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte a respeito da situação da educação no Estado, resultando num vídeo acessado por mais de um milhão de internautas no Youtube.

5. Pensar dança contextualmente, significa pensar corpo como “mídia de si mesmo”, ou seja, segundo a “Teoria corpomídia” desenvolvido pelas autoras Greiner e Katz em que “corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo”. (GREINER, 2005, p. 130)

6. Pesquisadoras da Teoria *corpomídia*. Professoras dos cursos de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Na dança, o reino da visualidade, essa instabilização não atingiu o discurso que a propõe como a ‘expressão de uma verdade interior’, aquele que declara que a dança manifesta visualmente uma ‘verdade’, dando a ela uma forma. E, como se sabe que a língua que se fala, além de constituir a fala, escorre também para o modo como o falante se posiciona no mundo, pode-se já antever o que esse tipo de enunciado promove. (KATZ, GREINER, 2012, p.3)

E volto à questão de: como sobreviver? Parece pertinente pensar esse lugar não somente enquanto corpo/ideia de pesquisa artística como também no contexto profissional em Salvador. Desde o início do processo, querendo dar continuidade às discussões dos alunos e pessoais, a montagem do projeto “Sete Tons de uma poesia”⁷ se revelou como uma *estratégia de sobrevivência*⁸ na tentativa de permanecer nesse ambiente.⁹ Partindo do pressuposto que partilhamos um mundo de incertezas, em relações contínuas e com extrema diversidade de informações, investigar e atuar nesse espaço confluí a um movimento que, segundo Bittencourt Machado¹⁰ (2001, p.17), se refere à *metaestabilidade*. Segundo a pesquisadora “a metaestabilidade seria, então, uma posição de estar entre um estado e o outro”. Nesse ambiente de trocas de informações e na busca a permanência enquanto profissional da área, os acordos se estabelecem como tentativa de permanência. Esses acordos refletem as relações com o meio e como essas são estabelecidas diante da complexidade que envolve o sistema. A autora do projeto se organiza refletindo e atuando de forma crítica, numa busca entre a instabilidade e incerteza, em estado contínuo de busca e adaptação nesse contexto. Outro fator importante e também citado pela pesquisadora Adriana Bittencourt Machado diz respeito ao seu entendimento de *imagem*¹¹ como proposições do

7. O projeto foi inscrito e selecionado no Edital Quarta que Dança da FUNCEB 2011, na categoria *Trabalho de dança em Processo de Criação*.

8. A pesquisadora Adriana Bittencourt Machado (2001, p.15) em *A Natureza da permanência: Processos comunicativos complexos e a dança*, se refere a acordos que se estabelecem em um sistema de alta complexidade.

9. O ambiente é pensado a partir da visão sistêmica. A Visão sistêmica possibilita entender que qualquer objeto pode ser estudado a partir desse entendimento, por exemplo: um conjunto de dançarinos em cena, um conjunto de pessoas na rua, o corpo que dança, etc. Segundo Jorge Albuquerque Vieira: “um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto de partilha de propriedades”. (2006, p.88)

10. Adriana Bittencourt Machado é pesquisadora, professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007).

11. Segundo Adriana Bittencourt Machado, “imagens são esses fluxos e prosseguem no tempo em ritmos lentos e rápidos, em sincronicidade e “confusões”, podendo estar sobrepostas, convergindo e até mesmo concorrendo entre si”. (2007, p.78)

corpo. As imagens dos corpos das crianças, posteriormente apresentadas no vídeo durante a apresentação e como transposição escolhida para compor o argumento artístico, além da dança, atuam segundo a sua citação: “Desenham-se através de fluxos informacionais: no movimento que desliza e modifica as interfaces entre corpos e entre corpos e ambientes” (Bittencourt Machado, 2007, p.42).

SETE TONS DE UMA POESIA – PROVOCAÇÃO?

A imunidade articula vida e direito. No direito, refere-se à ficar isento de certas obrigações, e na vida, a tornar-se refratário a uma doença.

(KATZ; GREINER, 2012, p.8).

A dança apresentada no trabalho “Sete Tons de uma poesia” tem uma característica interessante no estudo de processo de criação em dança. Em diálogo com a improvisação e a videografia, o projeto se caracteriza por imagem e corpo em estímulos mútuos como uma configuração de dança em tempo real. Em cena, além de imagens e o corpo, somente a voz de Amanda Gurgel e da dançarina, porém sem traços nem indicadores de expressividade ou associações literais. Nesse entendimento o que se propõe apresentar difere de uma arte mecanizada, descritiva, porém, coimplificada nas questões políticas e sociais desse ambiente. Essa criação propõe construir relações, tecer redes e estabelecer uma produção de sentidos entre o espectador e a obra. O artista nesse projeto pensa em contextualizar, aproximar e compartilhar sentimentos para dar visibilidade a seu questionamento político.

Embora seja uma introdução ligeira ao paradigma da imunização, com ela já podemos propor que o excesso de visualidade na dança se transforma em uma forma imunitária. Ao mesmo tempo que protege a dança, garantindo-lhe o reconhecimento a partir da visualidade, a aprisiona em um discurso confessional: a dança é o que a visualidade expressa. (KATZ, GREINER, 2012, p.10).

No sistema em que atuo com a possibilidade de discorrer dança, significa pensar corpo a partir da Teoria *corpomídia* (GREINER, 2005, p.131) “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão”. Isso quer dizer que as informações oriundas do ambiente, ao serem processadas juntamente com as informações presentes, reconfiguram-se continuamente, ou seja, significa pensar corpo como agente de negociação, um corpo que coevolui com o ambiente e, que, portanto, renegocia constantemente sua coleção de informações. O “Paradigma

da imunização”¹² junto à teoria *corpomídia* nos conduz aos entendimentos e conexões em relação a essa configuração de dança. A montagem desse projeto não legitima um comportamento imunizado, descortina a atual situação que se encontra o bairro, as crianças e os profissionais da área, e utiliza o corpo da artista como *mídia* do seu discurso. O modo como o corpo aqui é apresentado permite pensar *corpo como texto*, ou seja, fluxo de informações não estanques, interativas, com capacidade de produção sígnica e com alta complexidade organizativa. Corpo e imagens apresentadas como signos no corpo da dançarina apresentam um discurso proveniente dessa fruição.

O excesso de visualidade confessional que povoa tantas falas de dança imuniza a percepção dos danos promovidos pela universalização da expressividade como condição da dança. Todas as danças às quais não se aplica o parâmetro da expressividade tombam, vitimadas por essa exigência. Ficam desabrigadas, perdendo, inclusive, o direito de continuarem a ser identificadas como dança. (KATZ, GREINER, 2012, p.10)

Como fora citado, estudar processos criativos faz parte das investigações dessa autora e um dos interesses desse projeto de dança visualmente é operar um deslocamento: a produção de uma potência discursiva partindo da relação corpo/imagem/memória. Nesse sentido, o discurso corporal se realiza como *pensamento do corpo*, partindo de experiências pessoais, deslocando conceitos, movendo e provocando.

DANÇA TAMBÉM É CONCEITO

A dança contemporânea, sob uma condição conceitual, reflete suas interrogações sobre sua materialidade, seus espaços, o lugar do espectador e a relação institucional em seus processos e práticas, implicando-se na ampliação do próprio campo, na construção do próprio aparato institucional e na politicidade inerente à recusa de definições apriorísticas que buscam circunscrever o que cabe nesse campo artístico. (MULLER, 2012, p. 77)

A complexidade que envolve o fazer criativo pode ser descrito através de uma integração teórico/prática partindo de pressupostos que determinados processos físicos de pensamento são desencadeados através de investigações de matrizes, geradoras de movimentos, realizadas por meio dos experimentos do próprio dançarino. Aproximar teoria à prática permite a criação de pontes e en-

12. Esse termo é aqui aplicado a partir dos estudos de biopolítica de Roberto Esposito e segundo Katz, Greiner: “a imunidade é o poder de preservar a vida, mas não existe poder externo à vida, assim como a vida nunca está fora das relações de poder. Para ficar mais claro, trata-se de pensar politicamente a metáfora da prática de vacinação, que introduz no corpo aquilo do qual se quer proteger”. (2012, p.9)

tendimentos sobre processos adotados, possibilitando descrever os atos criadores a partir de uma integração operação/produção. A dança *sob a condição conceitual* amplia sua capacidade de permeabilizar fronteiras e produzir conhecimento particularizado, que demanda a tentativa de descrever sua complexidade crescente. Criar, interagir e conectar partindo de estudos de processos de dança, revelam questões próprias de cada artista assim como amplia a visibilidade e a plasticidade que vão além do virtuosismo. A utilização da videografia foi primordial para a constituição do objeto da pesquisa, estende as possibilidades de comunicação e, em virtude das singularidades que existem no processo de criação, permite articular inúmeras problematizações discutidas no contexto social/pessoal as quais se encontram inseridas. É importante pensar nessa proposta também como criação coletiva, pois na maioria das vezes os discursos se cruzam e as experiências pessoais se tornam comum na medida em que ocorrem similaridades e identificações pessoais.

REFERÊNCIAS

BRITTO, Fabiana Dultra. Processo como lógica de composição na dança e na história. *V Reunião Científica de Pesquisa em Artes Cênicas – ABRACE*, 2009.

GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. Visualidade e imunização: o *inframine* do ver/ouvir a dança. *ANAIS DO II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA*. UNESP, 2012.

MÜLLER, C. G. *Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes). UERJ, Rio de Janeiro.

MACHADO, A. B. *O Papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo.

_____. *A Natureza da permanência: processos comunicativos complexos e a dança*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento- arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão, 2006.

CORPO, MEMÓRIA E SENSIBILIDADE NO FENÔMENO DA DOR NA DANÇA

Joana Cardoso Mascarenhas

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

joanacard@gmail.com

RESUMO: Este artigo busca tratar do aspecto da sensibilidade no fenômeno da dor na dança. O corpo como um processo comunicacional: corpo-mídia, envolve o sentido cinestésico e o sistema sensorio motor. Considerando aspectos motivacionais, aspectos emocionais e sentimentos. A troca dessas informações, através do movimento e do contato se dá em cada experiência vivida no tempo imediato (real), tece cineticamente a consciência corpórea. Está em jogo o entendimento de experiência da dor e do movimento no processo de dançar. Reunidas sob a perspectiva da corporalização/*embodiment*, tais questões incitam entender os processos de memória envolvidos em como se forma um circuito neural e uma imagem representando o estado corporal atual, a memória desse estado corporal auxiliará na escolha da ação para a tomada de decisão, como propõe a hipótese do marcador somático (DAMÁSIO, 1996, p. 205). A pesquisa está sendo realizada com o auxílio do Programa de Bolsas FAPESB, no Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Sensibilidade; Marcador Somático; Dança; Dor.

ABSTRACT: This article seeks to address the aspect of the phenomenon of pain sensitivity in dance. The body as a communication process: body-media, involves the kinesthetic sense and the sensorimotor system. Considering motivational aspects, emotional aspects and feelings. The exchange of information through movement and contact occurs every time the experience immediate (real) weaves the kinetically embodied consciousness. At stake is the understanding of the experience of pain and movement in the process of dance. Gathered from the perspective of corporalization / *embodiment* such matters incite understand the processes involved in memory as a neural circuit is formed and an image representing the current body state, the memory of that body condition will assist in the choice of action for decision making, as proposed by the somatic marker hypothesis (DAMÁSIO, 1996, 205). The research is being conducted with the assistance of FAPESB Scholarship Program in the Graduate Program in Dance UFBA.

KEYWORDS: Body; Sensitivity; Somatic Marker; Dance; Pain.

1. INTRODUÇÃO

Ao compreendermos a dor como uma experiência sensorial e emocional, têm-se algumas inquietações: como o bailarino se relaciona com a dor, ou seja, como se dá a percepção da dor no corpo dançante? O que difere a tolerância à dor de um bailarino para uma pessoa que não realiza atividades de dança? Quais relações podem existir entre a dor e o prazer na dança, entre a dor e o aperfeiçoamento técnico? Em que medida a dança pode ser aproveitada no tratamento da dor?

Tais inquietações aproximam a dança e a saúde ao fazerem parte do processo de formação e atuação do bailarino. A suposição de uma especificidade nos movimentos da dança, talvez pelas rotações articulares e/ou também pelos movimentos multiplanares que possibilitam uma grande variedade de repertório independente de uma escolha técnica específica, nos faz crer na relevância de aprofundar o conhecimento das estruturas internas implicadas nos processos cognitivos do movimento considerando as singularidades na organização corporal.

No processo de corporalização/*embodiment*, as mudanças e a organização das informações geradas nas adversidades internas e externas entre organismo e ambiente, através do movimento e contato, tornam-se corpo, que age no ambiente trocando novas informações mantendo o fluxo contínuo de transformações. Os movimentos organizam as informações que se transformam em corpo, no instante presente e nas possibilidades futuras que dependem da relação com o ambiente e com as informações já presentes, participando intrinsecamente na auto-organização do organismo que propiciam a cognição.

Para Sheets-Johnstone (1998), os organismos vivos são sensíveis ao movimento, têm sensibilidade às modificações dinâmicas de seu próprio corpo, por isso não podem ser programados e automatizados, e para cada experiência se dá um aprendizado distinto, a sensibilidade do movimento é básica e pioneira. As informações das disposições do corpo são fornecidas com a propriocepção. Sheets-Johnstone (1998) defende a propriocepção como uma capacidade essencialmente cinética cognitiva, que se constitui como consciência corpórea e o movimento como condição *sine-qua-non* da percepção, experiência tátil-cinestésica como primaz para o movimento e o movimento fundamentalmente proporcionado por seu tato, propriocepção e sensibilidades corporais.

As informações proprioceptivas desempenham um papel vital na coordenação dos movimentos e da orientação. Esses processos da sensibilidade corporal, pelos quais é possível discriminar os aspectos de si mesmo como forma animada, são habilidades cineticamente cognitivas e constituem uma consciência corpórea. A noção de consciência como um fenômeno corpóreo.

Corpo e ambiente negociam em *continuum* com ciclos de ação-percepção-ação indicando que o movimento propicia a cognição nos processos de desenvolvimento do organismo em tempo real de acordo com o processo de corporalização/*embodiment* (Queiroz, 2009, p. 29-32). Neste processo a inteligibilidade, capacidade de detectar informações importantes promovem os

arranjos adaptativos com as descobertas e as habilidades de diferenciar o que o meio oferece através das experiências de exploração. Na troca com o ambiente, uma dinâmica se estabelece diante das relações entre os reflexos, movimentos, contato, instinto, tendências, marcadores somáticos que se auto-organizam no momento estratégico de tomada de decisão.

O marcador-somático funciona como um sinalizador fazendo convergir à atenção, apontando o resultado negativo ou positivo a que a ação pode conduzir. Atuando como um sinal de alarme automático, pode fazer com que a opção seja rejeitada automaticamente evitando prejuízos futuros e reduzindo o número de alternativas para escolha no processo da tomada de decisão, que ainda assim pode necessitar de raciocínio e seleção final. Se for negativo apontará um resultado futuro como alerta e se, ao contrário, estiver justaposto com um resultado positivo, será um incentivo.

2. UM APORTE SOBRE “MARCADOR-SOMÁTICO”

A hipótese do Marcador-Somático de Damásio (1996) é uma proposta para o entendimento também do papel da emoção nos processos de tomada de decisão onde antes, de acordo com o cartesianismo, só era considerada a razão.

Raciocinar e decidir estão interligados, para a decisão é necessário o raciocínio que implicará na decisão da escolha da opção mais viável para a situação que deve ser conhecida considerando as possibilidades de opções e suas respectivas consequências no momento imediato ou no futuro.

Essa variedade de opções de respostas possíveis a cada situação forma espécies de cenários nos nossos cérebros que constituem imagens na nossa consciência de maneira dinâmica, saltando e se justapondo rapidamente. Isso nos indica que “a mente não está vazia no começo do processo de raciocínio” (DAMÁSIO, 1996, p. 202), as imagens que se apresentam neste processo trocarão informações que influenciarão na tomada da decisão.

Diante dos prováveis cenários na mente, antes que se faça uma análise de custos/benefícios para cada possibilidade de solução, ainda enquanto esses cenários estão constituindo imagens, antes de raciocinar, resultados negativos podem aparecer associados a uma dada opção de solução apresentando uma sensação visceral desagradável. “Como a sensação é corporal, atribuí ao fenômeno o termo técnico de somático (em grego, soma quer dizer corpo); e, porque marca uma imagem, chamo-lhe marcador.” (DAMÁSIO, 1996, p. 205).

Pode-se imaginar uma situação que exige uma ação imediata, o conhecimento necessário da situação foi consciente no primeiro momento em que experimentou situação semelhante com as suas consequências. Durante o nosso crescimento conforme as experiências de situações semelhantes, que exijam ações rápidas, o nosso cérebro encurta o caminho entre o estímulo e a resposta mais vantajosa. Para que a resposta seja rápida e automática e não necessite de esforço ou deliberação no processo de seleção, a ligação entre estímulo e

reação se fortalece a cada experiência, ainda assim podemos tentar suprimi-la de livre vontade. Isso nos importa para pensarmos sobre a modulação da dor nos processos de regulação da vida considerando as mudanças possíveis com a ajuda dos marcadores somáticos.

Provavelmente, os marcadores-somáticos foram criados no nosso cérebro durante o processo de educação e socialização pela associação de categorias específicas de estímulos a categorias específicas de estados somáticos. São adquiridos por meio da experiência, considerando um sistema interno com dispositivos para a regulação da vida e sobrevivência do organismo, com preferências para reduzirem os estados desagradáveis do corpo na luta pela homeostase, e a influência do meio externo como fenômenos, convenções sociais e regras éticas. É na relação corpo-ambiente-cultura que os marcadores somáticos são adquiridos.

É na infância e na adolescência que o conjunto crítico de estímulos está na mais alta atividade para os emparelhamentos somáticos e o seu crescimento só termina ao fim da vida. O processo de cognição é contínuo, essa aprendizagem, a nível neural, se dá dentro de um sistema de associações de determinados tipos de fenômenos ou entidades a determinados estados corporais agradáveis ou não. Os marcadores-somáticos dependem e são definidos pelo tipo de estado somático e de sentimento produzido num dado indivíduo, em dado ponto da história, numa dada situação.

Segundo Damásio (1996), a sinalização pelos marcadores-somáticos é adquirida por um sistema neural crítico situado nos córtices pré-frontais que recebem também sinais de todas as regiões sensoriais onde se formam as imagens que constituem os nossos pensamentos, incluindo os córtices somatossensoriais, nos quais os estados do corpo passados e presentes são representados.

O córtex pré-frontal tem que ver com estratégia: decidir que sequências de movimento ativar e em que ordem e avaliar o seu resultado. As suas funções parecem incluir o pensamento abstrato e criativo, a fluência do pensamento e da linguagem, respostas afetivas e capacidade para ligações emocionais, julgamento social, vontade e determinação para ação e atenção seletiva (DAMÁSIO, 1996).

Os sinais sobre o conhecimento real também são recebidos nos córtices pré-frontais. Esse conhecimento resulta da experiência que está relacionada com as trocas de informações inatas com informações adquiridas na relação do meio interno com o meio externo, está relacionado à regulação biológica e aos estados do corpo. Os estados do corpo passado e atual estão em constante alteração de acordo com as preferências biológicas e o conhecimento, contando com a contingência da experiência vivida que será representada nos próprios córtices pré-frontais.

As premissas da emoção e da razão com os conflitos entre vantagens e desvantagens contribuem para o grau de complexidade e incerteza dificultando a tomada da decisão. Neste momento é necessário recorrer ao raciocínio. Existe um núcleo neurobiológico comum entre razão e emoção, entre espaço pessoal e social, entre os graus diferenciados de complexidade a cada experiência.

Raciocinar, “a racionalidade em ação” (DAMÁSIO, 1996, p. 202), recorrer ao raciocínio para a tomada da decisão implica em um tipo de consciência mental

sobre a grande quantidade de situações vividas e seus resultados em ações hipotéticas diante dos respectivos objetivos criando uma espécie de plano de acordo com planos anteriores. “A mente não está vazia no começo do processo de raciocínio” (DAMÁSIO, 1996, p. 202). Não somos um pote vazio que vamos acumulando experiência e nos enchendo de conhecimentos, pois informações novas confabulam, negociam com informações já existentes decorrentes de experiências anteriores e todas estão implicadas no processo de escolha para a tomada de decisão no domínio pessoal e no domínio social imediato, é no corpo que esse trânsito de informações se dá, e no processo de corporalização/ *embodiment* essas informações se tornam corpo.

A cada experiência de dor vivida o organismo escolhe que decisão tomar para agir naquela situação, sendo que na primeira vez, o seu sistema neuromodulador de dor fará a sua estreia e, de acordo com a performance apresentada no momento imediato ao estímulo doloroso, passará a se organizar e a se configurar para as próximas experiências, fazendo parte da constituição da consciência. Consciência enquanto fenômeno corpóreo cinesteticamente constituída de acordo com a abordagem de consciência corpórea proposta por Sheets-Johnstone (1998), e também consciência enquanto justaposição de imagens que se apresentam em movimento constante de entradas e saídas da consciência, compostas em um repertório variado dos cenários de opções de respostas possíveis e cenários dos correspondentes resultados criados a cada situação de escolha de tomada de decisão, como propõe Damásio (1996).

Decidir entre quais dessas imagens, uma será escolhida para ação é uma das perguntas frequentes para nós no dia a dia, por que decidimos por isto e não por aquilo? Parece que não podemos decidir entre sentir dor e não sentir dor, mas podemos decidir o que fazer e qual ação escolher diante da dor, essas experiências são fundamentais para nos ajudar a lidar com as situações dolorosas. O enfrentamento da dor é uma das questões que se apresenta recorrente na “cultura da dor na dança”, enfrentar será negar, desconsiderar sua presença e se mostrar forte diante da dor? Ou enfrentar será reconhecer os limites dos processos dolorosos no seu próprio corpo e aprender a lidar com eles de forma saudável, respeitosa e consciente para a escolha deliberada dos movimentos possíveis? O que está em jogo no enfrentamento da dor pelos dançarinos profissionais?

Considerando o corpo como processo comunicacional, a dor como uma experiência, e o marcador-somático como um operador do sistema de sinalização para a regulação da vida e sobrevivência, podemos compreender nas questões da dor na dança, que as escolhas no enfrentamento da dor estão relacionadas com a historicidade de cada corpo. Os marcadores-somáticos participam dessa organização corporal ajudando na filtragem de informações com detalhes relevantes de um dado cenário, indicando a evidência da estreita relação entre os processos cognitivos e os processos “emocionais”.

Se o corpo é processo comunicacional, ou seja, existe um fluxo contínuo de troca de informações entre o dentro e o fora, e se a dor é definida como uma

experiência desagradável, emocional e sensorial, o que nos indica uma troca de informações em tempo imediato à situação. Se o marcador-somático aponta para onde vai o resultado das sensações desagradáveis, com base em situações previamente conhecidas, ou seja, informações registradas como uma espécie de memória, proponho que podemos, sim, intervir nos processos dolorosos.

Muitos aspectos estão em jogo no momento da tomada de decisão, o conhecimento desse processo, sabendo que a emoção é participante, nos ajuda a compreender os altos índices de tolerância à dor nos dançarinos, conforme apontam os estudos citados anteriormente¹. Escolher ações que tenham consequências imediatas negativas, mas que geram resultados positivos no futuro.

Essa perspectiva diz respeito inclusive aos aspectos envolvidos como, por exemplo, a força de vontade, ao uso abusivo do corpo nos treinamentos técnicos, nos processos criativos exaustivos, na perspectiva de reconhecimento profissional, remuneração penosa, na negligência com a própria saúde, e demais questões, onde a ação imediata é desagradável, mas a perspectiva de futuras vantagens engendra um marcador-somático positivo e compensatório que suplanta a decisão da escolha imediata, por hora, negativa.

Volto a me referir a experiência como aquilo que o corpo experiencia em acontecimentos dinâmicos ligados a conceitos afetivos/táteis cinestésicos, e não como um fenômeno estático e isolado, em tempo real, de acordo com o que propõe Sheets-Johnstone (1998). Os conteúdos contingentes dessas experiências implicam em um caráter individual considerando o que for mais relevante, a categorização deles e suas representações dispositivas convergem para zonas localizadas nos córtices pré-frontais e constituem a base para cenários futuros necessários nas previsões e planejamento de ações futuras. “É aqui que se aplica a noção de contingência: é algo só seu que se relaciona com a sua experiência, algo relativo a acontecimentos que variam de indivíduo para indivíduo”. (Damásio, 1996, p. 214)

Toda essa explicação sobre a participação dos córtices pré-frontais nos processos de raciocínio e decisão se torna ainda mais importante para a compreensão do fenômeno da dor na dança, ao saber que esses córtices estão diretamente ligados a todas as vias de resposta motora e química que existem no cérebro e que podem promover, fora do hipotálamo e do tronco cerebral, respostas químicas que estejam associadas à emoção, apontando assim, a importância da informação visceral no processo cognitivo.

A formação básica dos marcadores somáticos se dá na infância e na adolescência, onde estamos mais suscetíveis a estados corporais relacionados com castigos ou recompensas, essas situações tornam-se repetidas durante o

1. “No Pain, No Gain: Sem Dor, Sem Saída.” Artigo apresentado ao Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA como requisito de conclusão para a disciplina Metodologia da Pesquisa em Dança, elaborado a partir de uma revisão bibliográfica e análise de teses e dissertações brasileiras e internacionais, defendidas em programas de pós-graduação de áreas afins, através do banco de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Google Acadêmico.

crescimento e suas categorizações permitem uma autonomia de decisão que não necessitem mais de tantos estados somáticos para cada escolha e decisão. Os estados somáticos passam a ser simbólicos e esse processo pode trazer vantagens ou desvantagens a cada indivíduo de acordo com a sua própria experiência, com as circunstâncias e com o contexto ao qual está inserido.

Segundo Damásio (1996), o mecanismo de tomada de decisão mais antigo, em termos evolutivos, pertence à regulação biológica, o segundo ao domínio social e pessoal, e o mais recente ao conjunto das operações abstrato-simbólicas que estão relacionadas com o raciocínio artístico e científico, o raciocínio utilitário-construtivo e os desenvolvimentos da linguagem e da matemática.

Embora pareçam independentes, esses sistemas neurais funcionam interligados de forma integrada com diversas combinações entre os dispositivos, é o que demonstram os sinais de criatividade nos seres humanos contemporâneos. Uma das características da contemporaneidade é a complexidade, e diante das contingências do tempo atual, as possibilidades para estratégias nas tomadas de decisão se tornam muitas a cada situação vivida. A dança contemporânea possibilita essa experiência pelo grau de imprevisibilidade que apresenta.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas outras questões da dor, instaladas no corpo que dança, merecem atenção como, por exemplo, a questão dos aspectos motivacionais de instinto e paixão relacionados com emoções e sentimentos de dor e prazer. Os sentimentos que acompanham estados fisiológicos “ótimos” são considerados como “positivos” naturalmente com ausência de dor e variedades de prazer, portanto, para os estados fisiológicos onde a homeostase é difícil e a luta pelo equilíbrio é árdua, os sentimentos são considerados como “negativos” com ausência de prazer e variedades de dor.

O marcador-somático não decide, não define, apenas sinaliza o curso de uma escolha. Como uma espécie de memória “corporal”, o marcador-somático é uma das informações participantes no processo de tomada de decisão, como o fluxo das informações é contínuo, o marcador-somático também troca informações, não está fixo, estanque.

O fato é que contamos com um sistema de sinalização cuja base está no corpo e que pode ter a sua atenção dirigida e concentrada de forma consciente ou não. E pelo que vimos até agora, o maior objetivo deste sistema é a sobrevivência seguindo com os parâmetros do bem estar e da ausência de dor.

REFERÊNCIAS

CROMBIE, IK. The potencial of Epidemiology. In: CROMBIE, IK; CROFT, PR; LINTON, S.J; LERESCHE, L; VON KORFF, M; editors. *Epidemiology of pain: a report of the Task Force on Epidemiology*. Seattle: IASP Press, 1999, cap.1, pp. 1-5.

- DAMÁSIO, Antonio R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- JOHNSTONE, Maxine S. A natural history. *Journal of consciousness Studies* v.5, n.3. London: Inprint UK, 1998.
- JUARRERO, Alicia. *Some new vocabulary: a primer on Systems Theory*. Cp7. London: Bradford Book Mit Press, 2002.
- KATZ, Helena. A Dança, Pensamento do Corpo. *O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo*. (Org.) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- KATZ, Helena e GREINER, Christine. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. *Revista Húmus*, n. 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2003.
- LENT, Roberto. *Cem Bilhões de Neurônios*. Rio de Janeiro: Ateneu, 2010.
- MASCARENHAS, Joana C. *Percepção da dor no corpo do dançarino profissional*. [artigo científico]. 2005. Disponível em: <http://www.cindorusp2011.com.br/hot-site-tbcientificos/indice-P.asp>
Acesso em: 30 de Jul. 2005
- QUEIROZ, Clélia. *Corpo, Mente, Percepção. Movimento em BMC e Dança*. São Paulo: Ed. Annablume, 2009.
- _____. *Múltiplos*. 2006. Tese (Doutorado). PUCSP. São Paulo, mimeo.
- _____. *Vir-a-ser*. 2006. Tese (Doutorado). PUCSP. São Paulo, mimeo.
- QUEIROZ, Clélia. Processos de corporalização nas práticas somáticas BMC. *Coleção Hummus 1*. Caxias do Sul: Ed. Lorigraf, 2004.

FRIDA KAHLO: O DISCURSO DAS CORES TINGIDAS DE SANGUE NA MEMÓRIA DO CORPO CINGIDA NA ARTE

João Augusto de Medeiros Lira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

joaoaugustolira@hotmail.com

RESUMO: A pintora Frida Kahlo (1907-1954) foi por muitas razões uma figura singular no cenário artístico e intelectual mexicano na primeira metade do século XX. Não apenas pela representatividade de sua obra artística, mas principalmente por um conjunto de fatores multidiscursivos implicados no seu processo de criação imagética. Frida foi antes de tudo uma artista visceral, sem parâmetros classificáveis, sem rotulações, sem “escola”. A sua vida era a sua escola. O seu corpo era o seu rótulo, a sua forma, o seu desenho, a sua experiência primordial. O seu sangue dava o ritmo da sua voz, do seu pulsar, do seu grito, dos seus traços e cores sobre as telas. Este trabalho se propõe a tentar vasculhar a discursividade dos aspectos subjetivos implicados na sua criação, a partir das fontes memorialistas que fazem do seu corpo, das suas dores, dos seus amores, e dos seus processos de subjetivação criativa, o objeto essencial de sua arte.

PALAVRAS-CHAVE: Frida Kahlo; Corpo; Subjetivação; Discursividade.

ABSTRACT: The painter Frida Kahlo (1907-1954) was for many reasons a singular figure in Mexican intellectual and artistic context in the first half of the twentieth century. Not only by the representation of her artwork, but mostly by a set of multi-discursive factors involved in her creating imagery. Frida was primarily a visceral artist without classifiable parameters, without labeling, without “school”. Her life was her school. Her body was her label, her form, her drawing, her primordial experience. Her blood used to provide the rhythm of her voice, her pulse, her howl, as well as the traces and colors of her paintings. This work intends to try to sift through the discourse of subjective aspects involved in her creation activity, based on the memorialist sources which make her body, her pains, her passions, and her particular creative processes of subjectivation, into the essential object of her artistry.

KEYWORDS: Frida Kahlo; Body; Subjectivation; Discursivity.

*Pensaram que eu era surrealista, mas nunca fui. Nunca
pintei sonhos, só pintei a minha própria realidade.
Não estou doente. Estou partida. Mas me sinto feliz por
continuar viva enquanto puder pintar.
Pinto a mim mesma, porque sou sozinha
e porque sou o assunto que conheço melhor.
Eu vou mal e irei ficar ainda pior, mas aprendo pouco a pouco a ser*

*só, e isso já é alguma coisa, uma vantagem, um pequeno triunfo.
O que mais dói é viver num corpo que é um sepulcro que nos aprisiona
(segundo Platão) do mesmo modo como a concha aprisiona a ostra.
Esta sensação nunca mais me deixou, de que meu corpo
carrega em si todas as chagas do mundo.*
(Frida Kahlo)

Muitas são as perspectivas, ângulos, olhares, leituras, e formas de contextualização que podem ser assumidas como pontos de partida referenciais para adentrar no conjunto reflexivo e dialógico composto pela representatividade latente que brota das articulações entre a vida e a obra de muitos artistas.

Ao longo da história da arte, nos entremeios de suas múltiplas formas de expressão, que englobam as artes plásticas, a música, a literatura, o teatro, a dança, o cinema, e a heterogeneidade das artes conceituais contemporâneas e suas multimídias, muitas destas articulações entre vida e obra atingiram culminâncias extremamente singulares. É na focalização deste tipo de *singularidade extremada* que procuramos abordar as relações de subjetivação e performatismo deflagradas pela intensidade das interfaces entre a vida e a obra construídas na criação artística da pintora mexicana Frida Kahlo.

Colocados os objetivos desta abordagem, destacamos metodologicamente os elementos *corpo* e *memória* como bases e elos referenciais a fim de fazermos uma leitura da articulação elaborada por estes elementos na produção de sua atividade criadora. Desta forma, apontamos uma série de fatores multidiscursivos implicados nos recursos, estratégias, e motivações das quais a pintora mexicana se utiliza para compor a discursividade própria da sua obra. Assim sendo, assumimos uma metodologia transversa ao abordarmos a análise de sua relação vida/obra enquanto elaboração de uma *textualidade imagética* na qual ressaltamos a presença de uma intensa *semantização visual* relacionada aos elementos *corpo/memória* e utilizados como referência para a análise de suas intencionalidades artísticas e discursivas.

Frida Kahlo nasceu no dia 06 de Julho de 1907 na cidade Coyacán no México, terceira das quatro filhas de Matilde Calderón e Guilherme Kahlo, e foi registrada como Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón, mudando mais tarde a grafia do seu nome para Frida Kahlo. A sua história foi marcada desde cedo pelo flagelo dos sofrimentos que acometeu o seu corpo. Em 1913, aos seis anos de idade, Kahlo sofre um ataque de poliomielite que lhe afeta permanentemente o uso da perna direita. Em 1925, aos 18 anos de idade, ela e seu namorado Alejandro Gómez Arias sofrem um sério acidente de ônibus, no qual Frida sai gravemente ferida, começando a pintar durante o longo período de convalescença. Ela começou a pintar para aliviar a dor.

Desde então, a sua saúde física esteve seriamente comprometida, o que a fez submeter-se a um total de trinta e nove cirurgias ao longo de sua vida, incluindo violentas e dolorosas intervenções cirúrgicas em sua coluna, inclusive tendo a sua perna amputada abaixo do joelho em decorrência de gangrena em julho de 1953, um ano antes de sua morte em 1954; ano em que é hospitalizada nos meses de abril e maio,

mas que ainda em 2 de Julho, convalescendo de uma broncopneumonia, chegou a participar de uma passeata em protesto contra a intervenção norte-americana na Guatemala. Frida Kahlo morreu na madrugada de 13 de julho de 1954, aos 47 anos, deixando um legado surpreendente de luta pela vida, de conscientização da dor e do sofrimento humano, de encantamento pelo amor, e pela beleza e mistérios da existência, transubstanciando esta articulação emblemática entre o martírio do corpo e a vivacidade da memória, da criação, e do pensamento, em um projeto artístico que eternizaria o seu nome e a sua presença na História da Arte Moderna.

O seu encontro mais íntimo com a Arte se deu através da profunda cumplicidade amorosa e artística com o pintor mexicano Diego Rivera, com quem se casa em 1929, quando ela tinha 22 anos e ele 43, dando início a uma ardente e turbulenta relação que os levou a separarem-se e a casarem-se novamente, vindo a se divorciarem em definitivo no ano de 1939. Mesmo divorciados, Frida Kahlo nunca deixou de pronunciar o imenso amor que nutria por Rivera, tendo até o fim de sua vida uma verdadeira adoração pelo pintor mexicano, expresso em muitos dos seus quadros e escritos. Pois além de pintora, Frida era uma fértil redatora de cartas, poemas e memórias, sendo o seu famoso *O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* (1995), uma obra documental de rara expressividade e beleza.

É através do olhar e das palavras do escritor Carlos Fuentes, que escreveu o texto introdutório para a publicação de *O Diário de Frida Kahlo*, que gostaríamos de expor neste trabalho uma primeira leitura, em forma de um vislumbre, da figura marcante que foi Frida Kahlo.

Vi Frida Kahlo apenas uma vez. E antes, eu a ouvi. Eu estava em um concerto no Palácio das Belas Artes, no centro da Cidade do México. (...) O Próprio auditório era o supremo do *art déco*, culminando em magnífica cortina de vidro assinada por Tiffany, com a representação das montanhas guardiãs do vale do México: os vulcões Popocatepetl, a Montanha Fumante, e Ixtaccíhuatl, a Mulher Adormecida. Um delicado jogo de luzes permitia ao espectador, durante os intervalos, ir da aurora ao crepúsculo em quinze minutos. Menciono tudo isso só para dizer que quando Kahlo entrou em seu camarote no segundo nível do teatro, toda aquela magnificência e todas aquelas coisas que nos distraíam, como que desapareceram. O tilintar daquela suntuosidade de joias abafou os sons da orquestra, porém algo mais do que um simples ruído forçou-nos a olhar para cima, e assim descobrir a figura que se anunciava com incrível vibração de ritmos metálicos, porém distinguindo-se não só pelo ruído das joias, mas igualmente pelo magnetismo do seu silêncio. (...) Foi a entrada de uma deusa asteca, talvez Coatlicue, a deusa mãe vestida com sua saia de serpente, exibindo as mãos feridas e sangrentas do mesmo modo que as outras mulheres exibem um broche. Ou talvez fosse Tlazolteotl, a divindade da pureza e da impureza no panteão indígena, o abutre feminino que devora as sujeiras para manter o universo limpo. Ou, quem sabe, víamos a Mãe Terra Espanhola, a dama de Elche, enraizada no solo pelo peso do seu elmo de pedra, seus brincos tão grandes quanto rodas de carros, os peitorais devorando-lhe os seios, os

anéis transformando suas mãos em tenazes. (...) Frida Kahlo parecia mais uma Cleópatra partida, escondendo seu corpo torturado, sua perna atrofiada, seu pé quebrado, seus espartilhos ortopédicos, sob os espetaculares atavios da camponesa do México, que, há vários séculos, mantém suas antigas joias zelosamente guardadas, protegidas da pobreza, para serem usadas somente nas grandes festas das comunidades agrárias. Os laços, as fitas, as saias, as anáguas sussurrantes, as tranças, os toucados lunares abrindo-se sobre a sua face como asas de uma borboleta escura: Frida Kahlo, mostrando-nos tudo aquilo que o sofrimento não fora capaz de emurcheçar, nenhuma rigidez doentia, sua infinita variedade. (...) Antes de tudo, o corpo de Frida Kahlo. Vendo-a ali, no camarote, o ruído já silenciado, as sedas em repouso, as leis da gravidade já tendo imposto a calma à grande plateia, já mortos os círios da procissão e desfeito o halo cerimonial, asteca, mediterrâneo e furiosamente anti-anglo que envolvia Kahlo, já baixada a penumbra, tudo o que a gente podia era pensar: O corpo é o templo da alma. O rosto é o templo do corpo. E quando o corpo decaí, a alma não tem outro santuário a não ser o rosto. (FUENTES in: KAHLO 1995, p. 07-08)

A maioria dos quadros pintados por Frida Kahlo traz a figura da própria artista como temática central. Neles, o seu rosto desponta como cerne do que o conjunto imagético da obra se propõe a *falar*. No simulacro do silêncio estampado em seu rosto afloram as *palavras* silenciosas que as imagens deflagram. Segundo Martha Zamora, organizadora de uma compilação de cartas e outros textos que abrange quase toda a vida de Frida Kahlo, fornecendo fragmentos que nos permitem vislumbrar alguns de seus mistérios,

Em muitos auto-retratos, a artista mexicana pintou-se como uma mulher bela e exótica, mas torturada e martirizada. Seu olhar enigmático zomba do observador casual, impedindo o conhecimento e compreensão dos sonhos, amores e decepções que moldaram sua vida. (ZAMORA 1997, p. 07) (*sic*)

Na trilha destas *palavras* enigmáticas que configuram o performatismo de uma intensa *semantização visual* relacionada aos elementos *corpo/memória*, nós vamos de encontro aos preceitos filosóficos da *Carnal Art*,¹ defendidos pela artista plástica Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte), que assim a define:

1. *Carnal Art* é um auto-retrato no sentido clássico, ainda que percebido através da tecnologia de seu tempo. Situado entre a desfiguração e a figuração, é uma inscrição na carne, assim como a nossa era torna possível. Deixando de ser visto como o ideal de algo uma vez representado, o corpo tornou-se um “todo-já-pronto modificado”. A *Carnal Art* ama o barroco, a paródia, o grotesco, e outros estilos que lhe foram deixados para trás, porque a *Carnal Art* se opõe às pressões sociais que são exercidas sobre o corpo humano e sobre o corpus da arte. A *Carnal Art* é anti-formalista e anti-conformista. (...) A *Carnal Art* transforma o corpo em linguagem, invertendo o princípio cristão de “a palavra feita carne”, mas sim a carne é feita palavra. (Tradução Nossa)

Carnal Art is a self-portrait in the classical sense, yet realized through the technology of its time. Lying between disfiguration and figuration, it is an inscription in flesh, as our age now makes possible. No longer seen as the ideal it once represented, the body has become an 'modified ready-made'. Carnal Art loves the baroque and parody; the grotesque, and other such styles that have been left behind, because Carnal Art opposes the social pressures that are exerted upon both the human body and the corpus of art. Carnal Art is anti-formalist and anti-conformist. (...) Carnal Art transforms the body into language, reversing the Christian principle of 'the word made flesh', the flesh is made word. (ORLAN, 2012)

No conjunto da obra de Frida Kahlo, em que esta “inscrição na carne” é um recurso latente e recorrente, devido à excessiva e incisiva utilização do corpo como objeto representacional e figurativamente performático dos processos de subjetivação da sua experiência de vida, que engloba a sua história, a sua memória e as matrizes de sua sensibilidade, os preceitos da *Carnal Art* se adequam circunstancialmente às estratégias de referencialidade que ela utiliza para construir a discursividade artística de suas criações.

Um exemplo pertinente a estas conjecturas, nós encontramos no seu autorretrato *Coluna Partida* (1944).

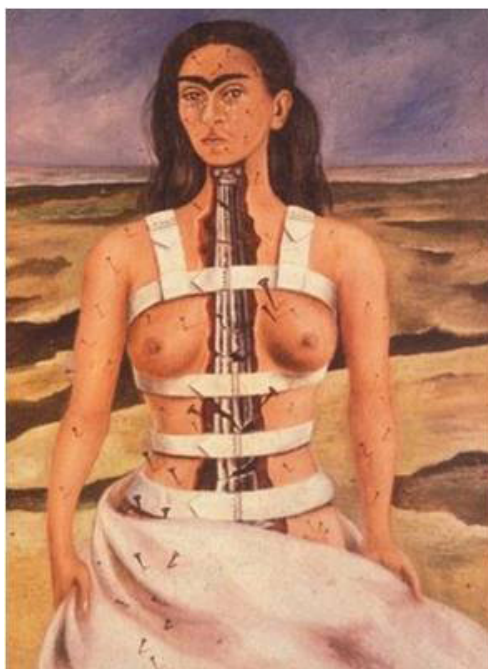


Figura 1. Coluna Partida | Frida Kahlo (1944).
Autorretrato.

Neste autorretrato, uma coluna jônica, partida em vários pontos, toma o lugar da coluna fraturada de Frida Kahlo. A abertura do tronco, os espinhos e o colete ortopédico, com a paisagem deserta e desabitada ao fundo, representam o sofrimento e a solidão da artista. O corpo modificado, desfigurado, cravado de espinhos e lacerado ao meio, expõe a estruturação do seu esfacelamento interno, inscreve na carne, ou seja, nos domínios do corpo maculado, a palavra limítrofe do seu grito mudo sacralizado na perspectiva da tela, como um texto escrito sobre um papel tingido de sangue e lamento.

A professora e pesquisadora Ermelinda Ferreira, em artigo intitulado *Inscrito no Corpo*, inserido no conjunto de textos que compõem o livro *Narrações da Violência Biótica* (2010), publicado pela Editora Universitária da UFPE, sob a sua organização juntamente com o Prof. Dr. Roland Walter, faz uma efetiva articulação entre as obras de Orlan, e as suas experimentações da *Carnal Art*, com a produção artística de Frida Kahlo. Segundo destaca a professora sobre a obra da artista mexicana:

Seu corpo sofredor tornou-se objeto de uma pintura exuberante, de cunho estritamente autobiográfico, onde a alegria e sensualidade da cor talvez fossem buscadas como compensação para a realidade restritiva e limitada em que vivia. Apesar do retrato implacável de sua condição – verdadeira narrativa visual, testemunho épico e silencioso da violência experimentada no corpo, tanto a imposta pela fatalidade quanto a resultante da ciência –, a obra de Frida pode ser, no entanto, considerada uma celebração da vida, um documento eloquente de sua busca pelo encantamento e pela superação da tragédia através da arte. A pintura surge como verdadeira viga de sustentação existencial, do ponto de vista emocional e psicológico, para a sua experiência cotidiana num frágil e arruinado arcabouço mecânico, esqueleto que se fazia visível através da dor, e cuja reprodução ela mantinha presa no dossel de sua cama; à guisa, talvez, de inspiração para a sua exótica arte. (FERREIRA, 2010, p. 130)

Dialogando com os nossos propósitos de fazer uma leitura da narrativa visual que brota da arte sanguínea e visceral de Frida Kahlo, Ermelinda Ferreira faz uma leitura bastante perspicaz de um dos mais emblemáticos e representativos quadros de Frida Kahlo, em que mais uma vez, o seu próprio rosto dá o tom e a extensão dialógica da imagem que ela cria: *O Veado Ferido* (1946).

No quadro *O veado ferido* – no qual expressa o desapontamento que se seguiu à operação na coluna realizada em 1946 em Nova Iorque, e que esperava com otimismo que lhe curasse as dores, o que não aconteceu – Frida chega a se retratar com o corpo de um animal silvestre acuado numa floresta por uma rajada de setas assassinas. É patente em seus olhos a surpresa, a decepção, a constatação da inutilidade da esperança posta na ciência. O reconhecimento da limitação humana, da falibilidade da razão e de seus métodos, da fragilidade do corpo e ao mesmo tempo, de sua resiliência e resistência; além da percepção de sua força

vital – uma força que parece brotar de uma região ainda desconhecida da medicina – são testemunhados através de uma obra plástica de extrema eloquência narrativa. (FERREIRA, 2010, p. 133-134)



Figura 2. *O Veado Ferido* | Frida Kahlo (1946).

Esta força narrativa detectada na simbologia imagética da obra de Frida Kahlo, este tipo singular de dialogismo estruturado no arcabouço figurativo de uma *fala-imagem*, em que a artista coloca o seu próprio rosto como fonte discursiva de uma palavra velada – porém revestida de um grito mudo que ecoa além dos limites das telas –, e o desdobramento e reconfiguração do seu próprio corpo como construção dialética de uma retórica da subjetivação e da memória configurada na remissão de múltiplas camadas de sentido; estes fatores nos remetem a uma abordagem feita por Roland Barthes no ensaio intitulado *Retórica da Imagem*, datado de 1964, e publicado em sua obra póstuma *O Óbvio e o Obtuso* (1982), reunindo textos anteriormente publicados em revistas e catálogos. No final do texto supracitado, o autor conclui que:

Vê-se por aí, que no sistema total da imagem, as funções estruturais são polarizadas; há por um lado, uma espécie de condensação paradigmática ao nível dos conotadores (isto é, de um modo geral “símbolos”), que são signos fortes, erráticos e poder-se-ia dizer “reificados”; e, por outro lado, “vazamentos” sintagmáticos ao nível da denotação; não nos esqueçamos de que o sintagma está sempre muito próximo da fala, e é bem o “discurso” icônico que naturaliza seus símbolos. Sem querer inferir demasiado cedo quanto à imagem na semiologia geral, podemos, contudo arriscar que o mundo do sentido total está dilacerado de uma maneira interna (estrutural) entre o sistema como cultura e o sintagma como natureza: as obras das comunicações em massa conjugam todas, através das dialéticas diversas e diversamente conseguidas, a fascinação de uma natureza, que é a da narrativa, da diegese, do sintagma, com a inteligibilidade de uma cultura

refugiada em certos símbolos descontínuos, que os homens “declinam” ao abrigo de sua fala viva. (BARTHES, 1984, p. 41)

A criação artística de Frida Kahlo opera claramente esta *espécie de condensação paradigmática* de que nos fala Barthes. A profusão de uma simbologia marcada por *signos fortes e erráticos* estabelece os elos de um tipo de automitificação enraizada nas matrizes mais íntimas de sua subjetividade, polarizada pelo extremismo do seu sofrimento físico e pela força inquietante de um amor ilimitado pela vida, pela existência, pelo mundo, e pelo Outro (expansivamente representado pelo amor multifacetado que sentia por Diego Rivera), mas impossibilitado de realizar-se nos domínios do real, encontrando na expressividade da arte os caminhos tortuosos para figurar as raízes e representações do seu espírito turbulento, massacrado, e ao mesmo tempo apaixonado; cingindo com as suas *cores sintagmáticas* as palavras vivas do seu grito plural, repleto de ecos luminiscentes e abissais.

Um exemplo marcante da convergência deste conjunto de forças que a traduz, nós encontramos no que poderíamos chamar de *composição diegética*, que ela realiza ao pintar o quadro *Abraço amoroso do universo, a Terra, Eu, Diego e o senhor Xólotl* (1949).



Figura 3. Abraço Amoroso do Universo, a Terra, Eu, Diego e o senhor Xólotl | Frida Kahlo (1949).

Gostaríamos de finalizar este breve trabalho, como se o concluíssemos fazendo um comentário analítico acerca da criação da pintura acima mencionada. Porém, faremos isto de uma forma diferenciada. Não serão nossas as palavras que conduzirão este final. Deixaremos, como um rito de transubstanciação, que as palavras da própria Frida Kahlo assim o faça. Palavras estas, extraídas das páginas do seu Diário — anteriormente citado nesta nossa abordagem de sua vida e obra —, cuja singularidade se dá pela sua composição multifacetária, que mescla desenhos, poemas, esboços, impressões fortuitas, e declarações íntimas, que nos permite sentir o hálito vulcânico de sua respiração e a incandescência da voracidade do seu olhar.

O efeito pretendido com esta decisão deliberada é uma tentativa de alcançar, através das palavras da artista que pinta o quadro, o florão vertiginoso e profuso que explode nas cores tingidas de sangue, paixão, e intensidade, com que ela se verte inteira sobre a discursividade de sua arte.

Ao pintar-se com Diego Rivera no seu colo, em um abraço amoroso entre o universo, a terra, e a divindade, ela se deixa propagar na múltipla dialogicidade que a justifica no tempo germinal, no corpo, na memória, na carne, na imaginação, na adversidade, na sanha aguda do viver e do sentir, e na vertigem de tudo aquilo que a sua existência e o seu ofício a fazem sublimar.

Diego, nada se compara às tuas mãos e nada é igual ao ouro-verde dos teus olhos. Meu corpo se enche de ti por dias e dias. Tu és o espelho da noite. A luz violenta do relâmpago. A umidade da terra. O côncavo das tuas axilas é o meu refúgio. As pontas dos meus dedos tocam teu sangue. Toda minha alegria é sentir a vida brotar de tua fonte — flor que a minha guarda para encher todos os caminhos dos meus nervos que são os teus. Folhas, navilhas, armários, pardal. Vendo tudo em nada. Não creio na ilusão. Fumas um horror. Marx, a vida. O grande engano. Nada tem nome. Não olho para formas. O papel amor. Guerras. Cabelos emaranhados. Jarras. Garras. Aranhas submersas. Vidas no álcool. Meninos são os dias e aqui termina. Chega. Minha mão. Minha vermelha visão. Maior. Mais dele. Martírio do vidro. A grande desrazão. Colunas e vales. Os dedos do vento. As crianças sangrentas. A mica micron. Não sei o que pensa meu sonho burlão. A tinta, a mancha, a forma, a cor. Sou ave. Sou tudo. Não mais confusão. Todos os sinos. As regras. As terras. O grande arvoredo. A maior ternura. A imensa maré. Lixo, cartões-postais. Dados dedos duos débil esperança de construção. As telas. Os reis. Tão tolos. Minhas unhas. O fio e o cabelo, o nervo zumbidor. Estou indo comigo. Um minuto ausente. Venho te roubando e saio chorando. É um engano. Meu Diego. Espelho da noite. Teus olhos verdes espadas dentro de minha carne. Ondas entre nossas mãos. Tu, inteiro no espaço cheio de sons — na sombra e na luz. Teu nome era AUXOCROMO, o que capta a cor. O meu, CROMÓFORO, a que dá a cor. Tu és todas as combinações dos números, a vida. Meu desejo é entender a linha, a forma, a sombra, o movimento.

Vertes e eu recebo. Tua palavra percorre todo o espaço e chega às minhas células que são meus astros e depois vai para as tuas que são a minha luz. Fantasmas. Auxocromo – Cromóforo. Era sede de muitos anos retida em nosso corpo. Palavras encarceradas que só podíamos dizer com os lábios do sonho. Tudo cercava o milagre vegetal da paisagem de teu corpo. Sobre a tua forma, ao toque dos meus dedos reagiram as pestanas das flores, os rumores dos rios. Havia todas as frutas no suco dos teus lábios, o sangue da romã, o látex do sapotizeiro e o abacaxi acrisolado. Apertei-te contra o peito e o prodígio de tua forma penetrou-me no sangue pela ponta dos meus dedos. Cheiras a essência de carvalho, a lembranças de noqueira, ao verde hálito do freixo. Horizontes e paisagens que percorri com um beijo. Um esquecer de palavras formará o idioma exato para entender os olhares de nossos olhos fechados. Tu estás presente, intangível, e és todo o universo que formo no espaço de meu quarto. Tua ausência brota tremendo no ruído do relógio; no pulsar da luz; respiras pelo espelho. De ti até minhas mãos, percorro todo o teu corpo, e estou contigo um minuto e estou comigo um momento. E meu sangue é o milagre que flui nas veias do ar do meu coração para o teu. A MULHER. O HOMEM. O milagre vegetal da paisagem de meu corpo se torna no teu a natureza inteira. Eu a percorro com o voo dos meus dedos que acariciam os redondos outeiros, em ânsias de posse as minhas mãos penetram por vales sombrios e eis que me envolve o abraço de ramagens suaves e verdes e frescas. Penetro no sexo da terra inteira, o seu calor me abrasa e por todo o meu corpo roça o frescor das folhas macias. Seu orvalho é a sua dor de amante sempre novo. Não és amor, nem ternura, nem carinho, és a vida por inteiro, a minha, que encontrei ao vê-la em tuas mãos, em tua boca e no teu peito. Tenho em minha boca o sabor amêndoa dos teus lábios. Nossos mundos nunca vieram cá fora. Apenas uma montanha conhece as entranhas de outra montanha. Por alguns momentos a tua presença flutua como se envolvesse todo o meu ser em uma ansiosa espera pela manhã. E então percebo que estou contigo. E nesse momento ainda repleto de sensações, as minhas mãos estão mergulhadas em laranjas, e meu corpo se sente envolvido pelos teus braços. (Kahlo 1995, p. 213-216)

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Retórica da Imagem. In:_____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984, pp. 27-41.
- FERREIRA, Ermelinda. Inscrito no Corpo. In: FERREIRA, Ermelinda; WALTER, Roland. (Org.). *Narrações da violência biótica*. Recife: Editora Universitária, 2010, pp. 125-157.
- FUENTES, Carlos. Introdução. In: KAHLO, Frida. *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, pp. 07-24.

KAHLO, Frida. *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

ORLAN, Mireille Suzanne Francette Porte. Orlan's Philosophy of Carnal Art. Disponível em: <http://www.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng_114em/carnal.htm>. Acesso em: 26/ago/2012.

ZAMORA, Martha. *Compilação das cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CORPO, REBELDIA E LIBERDADE

João da Mata Rosa Cesse Neto

Universidade Federal Fluminense (UFF)

jodamata@terra.com.br

RESUMO: A capoeira angola foi arma fundamental na libertação dos escravos no Brasil colonial, onde a opressão, instituída e normalizada, manteve-se por quase quatro séculos. Neste estudo, apresentamos a capoeira angola como campo problemático para a psicologia, atravessado por questões que passam pelas investigações sobre o corpo, a liberdade e a autonomia no presente. A mobilização corporal da capoeira, presente nos movimentos de ataque e defesa, despertam em seu praticante o enfrentamento necessário a luta contra os mecanismos de poder na atualidade. Mistura de dança, luta, teatro e brincadeira, seu universo é tão amplo e apaixonante que atualmente a capoeira é reconhecida como bem imaterial brasileiro. Buscamos agora realçar também seu valor como elemento para a “psicologia do corpo” e instrumento de resistência e luta, valorizando seu potencial libertário.

PALAVRAS-CHAVE: capoeira angola, corpo e resistência.

ABSTRACT: Capoeira Angola played a fundamental role on the march toward freedom of slavery in colonial Brazil, when the institutionalized and normalized oppression ruled for about four centuries. In this article, we present the capoeira Angola as a problematic area for psychology, crossed by questions that go thought body investigation, freedom and autonomy in the present time. The attack and defense movements of Capoeira light on its practitioner the strength necessary to fight against the mechanisms of power in the present days. A mix of dance, fight, drama and play, its universe is so large and passionate that nowadays capoeira is realized as immaterial wealth of Brazilian culture. In this study we pursuit to enlight the Capoeira value as an important element to the “psychology of the body” and a powerful instrument of resistance and fight, valuing its libertary potential.

KEYWORDS: Capoeira Angola, body and resistance.

INTRODUÇÃO

Este artigo visa apresentar a capoeira angola como instrumento terapêutico e de resistência no presente. A partir da perspectiva do psicanalista Wilhelm Reich e sua “psicologia somática”, defendemos o uso da capoeira angola como um poderoso exercício que tem a propriedade de mobilizar as tensões corporais, definidas por ele como *courças neuromusculares*. Além disso, procuramos articular o

pensamento reichiano com a noção de resistência ou contrapoder, para defender como a capoeira angola instauradora de liberdades.

Optamos por eleger neste trabalho a chamada capoeira angola, também conhecida como “capoeira-mãe”, por representar uma modalidade da capoeira mais ligada às tradições históricas. Nascida da fuga dos escravos como forma de resistência, a capoeira angola privilegia a “malícia” e a “malandragem”. Diferente da capoeira regional ou da capoeira contemporânea, modalidades mais atuais e mescladas com outras lutas, a capoeira angola mantém os princípios ritualísticos do passado caracterizados por um jogo menos competitivo, com movimentos mais rasteiros e lentos. Bem menos conhecida hoje em dia, a capoeira angola é uma prática de resistência dentro do próprio universo da capoeira.

A partir desta escolha, buscamos perceber como a prática da capoeira angola pode auxiliar a construção da autonomia no cotidiano, especialmente quando ela é compreendida enquanto um instrumento de ação e de luta. O rico universo da “capoeiragem” nos possibilita articular importantes aspectos desta investigação que buscam dar conta das questões aqui apresentadas. Notadamente, como a capoeira angola pode ser situada entre o plano artístico e político. Neste sentido, estamos mais interessados em investigar o potencial de luta e resistência que a capoeira pode despertar, e que nos possibilite perceber do ponto de vista emocional, os enfrentamentos que seus praticantes demonstram ter e as consequentes relações em sua vida cotidiana. Acreditamos que a prática da capoeira angola, com seus golpes de ataque e defesa, mesclados na dissimulação de seus movimentos, pode despertar em seu praticante a capacidade de resistências às modalidades de poder, na medida em que torna as pessoas mais alertas, dispostas para a luta e enfrentamentos no cotidiano.

Assim, investigamos como a capoeira angola pode ser pensada enquanto recurso terapêutico, através de uma mobilização bioenergética (os movimentos dos golpes, a ginga da capoeira, o canto e os demais elementos ritualísticos envolvidos), seguindo as indicações do psicanalista Wilhelm Reich (1984) sobre corpo e emoção. Reich salientou a importância do trabalho corporal na análise dos conflitos, do reconhecimento do próprio corpo e da percepção corporal. A ação motora dos movimentos da capoeira angola age em diferentes músculos, produzindo uma eficiente massagem corporal, que atua simultaneamente em todo o corpo, ativando inclusive vários músculos antes inativos.

Seguindo este caminho, procuramos implicar o corpo como objeto possível de estudo da Psicologia. Ao discutir sobre o corpo e sua importância na prática psicológica, pretendemos mostrar como ele por diversas vezes foi “esquecido” do campo problemático dessa esfera de conhecimento. Este esquecimento, por assim dizer, traz implicações concretas no que podemos afirmar como horizonte de estudo e das práticas psicológicas. Assim, ao valorizar a presença do corpo no campo, através do uso da capoeira angola, acreditamos estar contribuindo para a viabilidade de tal discussão.

Implicar o corpo e revelar sua importância para esta investigação, não visa dar conta de toda problemática que abrange este tema. Assim como não procuramos criar uma verdade constituída sobre o conceito da esfinge do corpo como campo privilegiado para a Psicologia, desprezando ou desqualificando qualquer estudo fora desta abrangência. Mas, ao atravessar nesta investigação a prática da capoeira angola e seus desdobramentos sobre a noção de luta e resistência, a presença do corpo torna-se elemento constituinte deste percurso.

1. UMA BREVE HISTÓRIA DA CAPOEIRA

A capoeira angola tem suas raízes ligadas ao processo de libertação social e político, representada pela luta contra a escravidão no período colonial. Seu aparecimento tornou-se uma das formas de resistência ao regime escravocrata, num Brasil onde a opressão foi instituída por quase quatro séculos. Para se libertar de toda esta violência, o escravo resgatou os rituais de sua cultura africana, que aqui foram miscigenados com costumes locais, e valeu-se de uma realidade socio-cultural opressora, criando uma luta que foi fermento de liberdade.

A reação do negro ao cativo começou ainda nas primeiras décadas da escravidão. No início foi reação tímida, já que as condições impostas aos africanos, tornados escravos por seus senhores, não lhes permitiam a possibilidade de organizar-se, muito menos de lutar. Para ter o negro como escravo, foi preciso suprimir-lhe a cultura, transformando-o em bicho ou coisa. Os colonizadores europeus, na condição de proprietários dos corpos e das vidas dos africanos escravizados, tinham por hábito tirar o nome tribal de seus escravos, impondo-lhes outro, em português; também lhes proibiam a prática da religião ancestral, forçando que aceitassem a católica; além, é claro, das torturas, das separações de membros da mesma tribo e de mesma língua.

Os castigos eram severamente aplicados nos engenhos e na cidade, onde existiam os chamados pelourinhos, nos quais o escravo era amarrado e açoitado para que servisse de exemplo aos outros que tentassem a revolta ou a fuga. Dependendo da imaginação e da crueldade, os capatazes utilizavam as mais incríveis formas de torturas, como chicotadas, mutilações e confinamentos. A liberdade, sonho quase sempre inatingível, era conseguida apenas pelas cartas de alforria, uma forma de liberação de propriedade adquirida pelo escravo.

Tanto sofrimento contribuiu de forma decisiva para desenraizar e desestruturar a vida do negro africano no Brasil. Isso interessava aos proprietários, pois lhes davam segurança, uma vez que impossibilitava o entendimento entre os cativos, a reação coletiva, a revolta organizada. Muitos não se adaptaram ao cativo nem ao Brasil. Desesperados, matavam-se ou reagiam e fugiam.

A fuga se transformou em única maneira de recuperar a condição humana. A escravidão era, de certa forma, a morte da pessoa; a fuga, a possibilidade de retorno à vida. A ânsia de resgate da dignidade e da autonomia levou o negro a reagir. O açoite, a impossibilidade de acesso às armas, o cativo e os olhos dos feitores

diminuíam muito as chances dos escravos, que por isso usaram seus próprios corpos para lutar: o resgate de sua liberdade ocorreu junto com o reconhecimento de sua identidade corporal. O enfrentamento se deu de várias formas, mas não há dúvida de que a capoeira foi um forte desencadeador. Preparando seu corpo para a luta, através de golpes que reproduziam movimentos de animais o negro criava, através da capoeira, seu principal instrumento de ataque e defesa. Existem na capoeira angola golpes que se referem a tais movimentos, como, por exemplo, o “rabo-de-arraia”, a “cabeçada”, a “chapa”. Foi, portanto, na utilização de seu corpo como instrumento de luta — seja pela observação de movimentos de animais, seja pela utilização de movimentos ritualísticos — que o negro encontrou a possibilidade de ser livre.

Construído e composto sob um rico manancial de elementos ritualísticos, jogos teatrais e movimentos graciosos, a capoeira tornou-se um jogo onde seu potencial de luta foi dissimulado em brincadeira e dança para servir de disfarce e proteger-se dos feitores e colonizadores. A dissimulação dos movimentos de luta numa dança ou num ritual festivo trouxe à capoeira um elemento fundamental ao seu processo de resistência: a estratégia necessária ao negro oprimido e desarmado para enfrentar o poder instituído. Na capoeira, esta dissimulação normalmente é chamada de “mandinga”, termo já mencionado aqui e que se refere às estratégias de luta constituídas por um conjunto de elementos ritualísticos que buscam disfarçar e enganar o outro para depois atacá-lo.

Todo o movimento de insurgência realizado pela capoeira contra a escravidão nos mostra a potência libertária que ela representou no passado. Procuramos destacar aqui este papel social e político que ela desempenhou no processo de luta antiescravocrata: caracterizou-se por uma reação que se colocou como resistência à escravidão e à consequente conquista da liberdade. Apesar de haver divergências quanto ao surgimento da capoeira, se num contexto urbano ou rural, há um consenso entre os capoeiristas de que as condições vividas no Brasil colonial foram decisivas para que esta manifestação afrodescendente surgisse. Não há nenhuma prática idêntica à capoeira em qualquer outra parte do mundo, o que nos faz quer que seu aparecimento esteja intimamente ligado à luta contra a escravidão.

Pensar o uso da capoeira no presente é também estar atentos a estas capturas e disciplina, inclusive da sua própria história e tradição. Ao contrário, não buscamos a capoeira como espaço de ocupação e/ou recreação, mas como dispositivo de reconhecimento corporal, instrumento de luta e afirmação no cotidiano.

2. CAPOEIRA E PSICOLOGIA

Manifestação que mistura e atravessa a arte e a luta, a capoeira angola firma-se cada vez mais como expressão cultural e histórica do Brasil. Sua utilização em diferentes espaços oscila entre uma atividade física ou uma prática de defesa pessoal, muitas vezes, desprovida de qualquer caráter político. Seja como manifestação folclórica ou no contexto esportivo, a capoeira parece perder seu potencial libertário.

O que estamos propondo neste estudo é justamente não perder de vista esta potência revolucionária cravada na história da capoeira. Sem deixar de lado seu valor como cultura popular, nos interessa pensar a capoeira como uma arte de resistir. Esta utilização da capoeira como instrumento de resistência no presente, busca valorizar seu potencial libertário contra as práticas de poder disseminadas nas várias camadas da malha social.

O filósofo francês Camille Dumoulié no artigo intitulado *A capoeira, uma filosofia do corpo*, estabelece uma curiosa relação entre a capoeira, a arte e a capacidade de resistir presente em sua prática, quando afirma:

Eis o que torna imediatamente sensível o que há de paradoxal na resistência da capoeira, como em toda arte verdadeira. Nunca são a obra de arte nem o jogador que se opõem ou resistem à uma força: inversamente, é uma certa ordem do mundo ou uma estrutura social dada que, como o rochedo, constitui uma força de resistência contra a corrente da vida. O artista e o capoeirista lutam contra essas barreiras inventando gestos e atirando forças que restauram a continuidade do vivo, de tal maneira que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e expressões estéticas da potência. (DUMOULIÉ, s/d)

A utilização da capoeira angola como instrumento de luta e resistência é uma aposta em seu potencial libertário. Mais que apenas uma prática corporal, buscamos aqui destacar a capacidade que a capoeira pode trazer em estimular o enfrentamento e a ação diante dos mecanismos de poder na atualidade. Neste sentido, procuramos articular sua história, sua prática e seu aprendizado às análises elaboradas por Wilhelm Reich (2001) ao implicar o corpo na Psicologia, assim como ao valorizar o estudo dos fenômenos políticos sobre os processos emocionais.

O austríaco Wilhelm Reich (1897-1957) construiu uma obra monumental a partir da descoberta do inconsciente por Sigmund Freud (1856-1939), de quem foi colaborador e, posteriormente, um dos maiores críticos. As teses reichianas de que o conflito humano é um produto social e a relação entre o inconsciente e o corpo apontaram para uma nova possibilidade de compreensão do comportamento humano: a psicologia e a pedagogia políticas, num processo libertário de reconhecimento de si a partir do corpo e suas reações, posturas, movimentos e comportamentos em sociedade.

Wilhelm Reich (1988) foi o primeiro a sugerir que a neurose é um fenômeno social, criada por mecanismos e objetivos políticos, frutos da ação disciplinadora e do controle exercidos sobre os indivíduos. Este processo, segundo ele, é praticado desde a infância, nas famílias e nas escolas, por meio de chantagens afetivas, jogos relacionais que agem sobre o comportamento criando um enquadramento emocional que traz uma estreita equivalência corporal.

A partir desta noção, Reich lança mão de um dos seus principais conceitos: *a couraça neuromuscular do caráter*. Segundo ele, nosso corpo cria posturas, gestos

e atitudes que tendem a materializar nossos traços de comportamentos inconscientes. É uma espécie de materialização do inconsciente freudiano, conceito este levado além do que a Psicanálise propõe, pois localiza nos fenômenos sociais e políticos as causas de seu surgimento.

Reich observou que emoções e pensamentos têm sempre equivalentes físicos e vice-versa. Uma emoção traz consigo mudanças no corpo, relacionadas às contrações musculares localizadas e modificações na respiração e na postura física. Para Reich (1988), o conflito emocional se instala no corpo e se manifesta nas submissões e autoritarismos que reproduzem uma engrenagem necessária para a manutenção do poder do muitos sobre o um. É o grande instrumento de dominação, sutil e perverso, porque padroniza no indivíduo médio uma disfarçada servidão voluntária e bloqueia os potenciais de diversidade humana.

Wilhelm Reich (2001) localizou sete regiões do corpo onde normalmente se criam tensões musculares, os chamados *anéis* ou segmentos de couraça. Segundo ele, são regiões no corpo onde se concentram grande quantidade de energia vital, produzida por uma tensão crônica na musculatura voluntária. São elas: a couraça ocular, a oral, a cervical, a torácica, a diafragmática, a abdominal e a pélvica. Os movimentos da capoeira (ginga, golpes de defesa e ataque) atuam sobre todos esses anéis simultaneamente. Desde a couraça pélvica, a “cintura presa”, até a couraça ocular, a testa “franzida”, tudo está em constante atividade neuromuscular, distendendo-se e contraindo-se a cada movimento executado. Assim, os exercícios corporais presentes na prática da capoeira angola nos permitem trabalhar sobre a couraça muscular, auxiliando em seu processo de dissolução da tensão crônica, liberando a energia vital antes bloqueada e seu consequente efeito sobre comportamentos e posturas.

Além de ser um poderoso exercício bioenergético na perspectiva da psicologia somática reichiana, a capoeira também traz uma preparação para a luta, um estado de atenção e alerta. Isso é visto, por exemplo, durante uma roda de capoeira, onde os jogadores estão atentos aos limites físicos da roda, ao som do berimbau, à música que está sendo cantada e, sobretudo, ao outro. Os movimentos corporais dos capoeiristas visam dissuadir um ao outro, para poder realizar o ataque. No entanto, isto não é feito de modo óbvio. Ao contrário, a brincadeira e a teatralidade dão espaço à criação de uma relação de comunicação entre os corpos, onde o aspecto da luta está mesclado com a ginga e a malandragem. É desta estratégia de luta que acontece um belo jogo, nunca na previsibilidade da agressão. E é justamente a passagem deste entendimento de estratégia e luta que os capoeiristas defendem como postura de vida: a roda da capoeira é a roda da vida. A capoeira é uma luta realizada em forma de dança.

Assim, seguindo a perspectiva de Wilhelm Reich (1984), a Psicologia não pode desprezar o corpo e qualquer forma de resistência passa por seu reconhecimento. Para Reich, a reserva energética resultante do trabalho sobre as couraças é fundamental para o processo de luta e enfrentamento de vida das pessoas. Ao propor a capoeira angola como campo para a Psicologia, nos interessa observar, por um

lado, a capacidade bioenergética que ela produz ao agir sobre as couraças musculares e liberar a energia vital antes estagnada nas tensões musculares. Como também valorizar seu poder de despertar a capacidade de enfrentamento e de luta em seus praticantes. Estas possibilidades são fundamentais para instaurar rebeldias capazes de confrontar os mecanismos atuais de poder, como veremos a seguir a respeito das análises levantadas por parte da filosofia francesa contemporânea.

3. ENTRE A PSICOLOGIA E A FILOSOFIA

Outra importante articulação neste estudo refere-se a determinados conceitos elaborados por parte da filosofia francesa contemporânea, notadamente com a chamada “filosofia da diferença”, presente na obra de Michel Foucault (1926-1984), por exemplo, para dar conta de como a prática da capoeira angola no presente pode representar uma possível linha de fuga do controle social tendo, inclusive, o corpo como objeto de estudo.

Michel Foucault (2004), ao formular as proposições de sociedades disciplinares e de biopoder para forjar uma explicação sobre o desenvolvimento do modo de vida moderno, operou sobre a noção do corpo como objeto de sua eleição, desenvolvendo o que podemos falar de uma genealogia do corpo e da população. Especialmente em *Vigiar e Punir* (2004) e *Em Defesa da Sociedade* (2002), Foucault apresenta o entendimento sobre a modulação dos corpos como economia produtiva.

Na disciplina, evidencia a composição e a colocação destes corpos dentro de regimes de espaço, tempo, ritmo e cadência que buscavam tanto sua docilidade política quanto sua eficiência produtiva como substrato para o funcionamento do sistema social. A disciplina, operando permanentemente sobre o modo de vida, promove sobre os corpos os mais variados e detalhados efeitos: a forma de andar, de sentar, de falar, de expressar, enfim, uma gama de atitudes que passam a definir o jeito desta pessoa de estar no mundo. O que Foucault (2004) chama, portanto, de ‘disciplinas’ são estas técnicas que permitem o controle detalhado das operações do corpo, que realizam a sujeição permanente de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade.

A disciplina produz, para a modelagem e controle dos corpos, ferramentas que vão nortear todo o processo de construção do poder e normatização das condutas, adotando caracteres para sua aquisição: constrói quadros; prescreve manobras; impõe exercícios; enfim, para realizar a combinação das forças, organiza ‘táticas’. Diante destes processos progressivos é retirado cada momento do tempo dos indivíduos, perpassando uma escala gradual e evolutiva em busca do aumento de suas potencialidades, criando assim “uma nova maneira de gerir o tempo e torná-lo útil, por recorte segmentar, por seriação, por síntese e totalização”. (FOUCAULT, 2004)

Adiante, nos conceitos de biopoder e de governamentalidade, evidencia a formulação de estratégias voltadas para o coletivo dos corpos – as populações –, estratégias essas que produziram o entendimento e o gerenciamento do coletivo dos corpos a partir de um investimento em instâncias reguladoras, sejam elas doutrinárias, estatísticas ou institucionais. Para Foucault (2004), é o corpo que produz, no contato com um disperso e difuso jogo das forças, uma interpretação de si no mundo, interpretação essa que busca fornecer as condições para a produção de uma sociabilidade na qual ele poderá inscrever-se.

Investir em práticas como a capoeira é criar possíveis condições de autonomia: momentos de insurgências, de criação e invenção de si. Acontecimentos que inscrevam no corpo a marca de uma vida afirmativa: no gesto e no movimento, assim como na atitude e postura diante das malhas de poder. Michel Onfray, em “Política do Rebelde” (2001) chama este movimento de “um devir revolucionário dos indivíduos”. Ao criticar a associação exclusiva entre o poder e o Estado como *locus* privilegiado de ação política, Onfray (2001) privilegia a ação de modo local, produzida no aqui-e-agora como uma possível forma de ação libertária no presente. Investigar a capoeira como instrumento libertário é investir nesta construção do devir revolucionário, onde seu praticante descubra no reconhecimento de seu corpo, sua potência e seu enfrentamento na vida cotidiana.

Pensar junto com estes instauradores é estar alerta a tais mecanismos de cooptação e controle exercido pela lógica capitalista no presente, tendo a vida tomada como capital. A alienação do corpo é também a alienação da vida, tomada como fantoche do capitalismo moderno. Mas é também buscar possíveis modos de resistências, rebeldias e lutas. Sabemos que não há receituários, fórmulas prontas ou guias a serem seguidos quando falamos sobre a conquista da liberdade. Não se trata assim de entender a prática da capoeira angola como um dispositivo que possa forjar tal conquista. Mas pensá-la como um instrumento, que associado a outros, seja combustível de liberdade.

A atitude libertária que defendemos se dá no aqui-e-agora, em experiências que buscam relações horizontais, combatendo hierarquias presentes nas várias instâncias das sociabilidades. Para tanto, a valorização da autonomia individual passa por uma oposição permanente a qualquer forma de poder que se coloque na relação com o outro, criando uma resistência contínua e uma insubmissão feroz. É na afirmação desta postura política libertária que inscrevemos a capoeira como campo possível de resistência.

Estas reflexões aqui apresentadas buscam, portanto, pensar a capoeira angola como uma linha de fuga libertária, um movimento de resistência: resgate da liberdade, enfrentamento corporal, luta e autonomia no cotidiano. O cruzamento entre a psicologia corporal reichiana com o pensamento *foucaultiano* pretende valorizar a importância do corpo no centro de intersubjetividade humana, e elevar a capoeira à condição de instrumento instaurador de rebeldias nos indivíduos. Buscamos, assim, “andar juntos” com pensadores que defendem formas de resistências que passem pela valorização da diferença e por um modo de vida

afirmativo. A capoeira angola tem nos mostrado este importante espaço de legitimação da singularidade: os movimentos de ataque e defesa, a ginga e o canto são as expressões singulares do único. No jogo da capoeira, literalmente cada um é cada um. Não se joga igual ao outro, assim como as estratégias de luta, tanto na roda da capoeira como na vida, também são próprias e singulares.

REFERÊNCIAS

- CAPOEIRA, N. *Capoeira, os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 5*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DUMOULIÉ, C. *A capoeira, uma filosofia do corpo*. http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_67.pdf, s/d, acessado em 10 de janeiro de 2011.
- FOUCAULT, M. *Os corpos dóceis. Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- _____. *Outros espaços*. In: *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *Em Defesa da Sociedade – Curso no Collège de France (1975 – 1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ONFRAY, M. *A Arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A Política do Rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- REGO, W. *Capoeira angola*. Salvador: Itapuã, 1968.
- REICH, W. *Análise do caráter*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Psicologia de massa do fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VESTIDO DE NOIVA: INVESTIGAÇÃO ESPETACULAR DO CORPO NO CASARÃO DA MEMÓRIA ALUCINADA

João Denys Araújo Leite

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

joaodenys@superig.com.br

RESUMO: Reconstituição da espetacularidade ritualística contida na montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, do Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Pernambuco, em 1988, desvelando meandros da encenação que se estruturam não apenas na memória, na alucinação e na realidade do corpo ficcional das personagens da tragédia rodrigueana, mas nos corpos dos atores e suas memórias imaginadas e acionadas por meio da experiência estética em espaços cênicos e simbólicos, múltiplos e heterodoxos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; Corpo cênico; Memória; Nelson Rodrigues; Pedagogia Teatral.

RESUMEN: Reconstitución de la espectacularidad ritualística que figura en el montaje de *Vestido de noiva*, del Curso de Formación de Actores de la Universidad Fedral de Pernambuco, en 1988, revelando los complejos caminos de la puesta en escena que se estructuran no solo en el campo de la memoria, de la alucinación y de la realidad del cuerpo de las personagens de la tragédia de Nelson Rodrigues, pero en los cuerpos de los actores y sus memorias o imaginários accionados por la experiencia estética en los espacios escénicos y simbólicos, múltiples y heterodoxos.

PALABRAS-CLAVE: Teatro brasileño; Cuerpo escénico; Memoria; Nelson Rodrigues; Pedagogía teatral.

Em 1988 fui indicado pela coordenação do Curso de Formação do Ator (CFA), do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco para ministrar a disciplina Montagem 1. Como de hábito, escolhíamos, para encenar, textos relevantes tanto da dramaturgia universal, quanto da dramaturgia brasileira. O CFA passava por uma fase áurea em que a encenação tinha prioridade. Denominei essa fase, em outro trabalho, de espaço da razão e da criação, que se iniciou a partir de 1986 e seguiu até 1992, quando encerrou suas atividades de curso de extensão de longa duração (LEITE, 1997, p. 103-134). Minha escolha recaiu sobre *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, não só por um desejo acalentado há algum tempo, mas pela qualidade indiscutível do texto cuja encenação de Ziembinski marcou o início da modernidade do teatro brasileiro. Colocar os jovens em contato com a vida e obra de Nelson Rodrigues, explorar seus temas, suas obsessões, afigurava-se uma excelente oportunidade

de ensino-aprendizagem, criação e experimentação. O Teatro Joaquim Cardozo, anexo ao casarão do século XIX que abriga o Departamento de Assuntos Culturais da UFPE era diminuto para tamanha empreitada. Por sorte, o professor-encenador Milton Baccarelli estava dirigindo esse departamento e me disponibilizou todo o térreo da casa e me deu total liberdade para inventar.

Vestido de noiva, como proposta por Nelson, se passa em três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação. Alaíde, a protagonista, é atropelada no início da peça e o enredo vai se desenrolando como uma fita de cinema a partir deste corpo fraturado. Os intrincados fragmentos temporais e espaciais embaraalhados revelam, paulatinamente, o tórrido triângulo amoroso entre Pedro, e as irmãs Alaíde e Lúcia. Em sua alucinação, Alaíde busca Madame Clessi, uma prostituta assassinada em 1905 por um amante de 17 anos, e a toma por acompanhante nas dobras do inconsciente até sua morte e depois.

Após inúmeros cálculos, percebi que nos aposentos do casarão só cabiam vinte espectadores. Coincidentemente, havia 20 cadeiras antigas, de espaldar alto, forrada com couro, da antiga Escola de Belas Artes, onde, em 1958, iniciara-se a aventura do Curso de Formação do Ator, em nível universitário, no prédio em frente à casa 157 da Rua Benfica, onde estávamos instalados. Os acentos dos demais ambientes seriam cadeiras de PVC pretas. Eu usaria o teatro para iniciar o espetáculo e em seguida, caminharíamos pelos aposentos que seria, no plano da espetacularidade, a superposição de todos os planos que no texto estão didaticamente separados. Além do pequeno palco do teatro, usamos a primeira sala principal, com janelas para o jardim e a rua, como lupanar, com mesas e cadeiras, com quadros antigos do acervo da Escola de Belas Artes: nus de Maria Francellina. Na sala vizinha, também dando pra rua, foi instalada a capela onde Alaíde e Lúcia disputam o noivo Pedro sobre tapete vermelho e muitas flores. Entre essas salas e o teatro, a sala do velório de Madame Clessi e pequenas transições da casa de Alaíde. No teatro, o quarto das noivas e o dispositivo cênico do prólogo criado pela encenação. No transcorrer das cenas, grupos de atores mudavam as posições dos acentos, perfumavam os ambientes, em verdadeiros malabarismos silenciosos. Tudo estava perfumado com óleos essenciais: rosas, jasmim, sândalo. Os médicos exalavam um intenso cheiro de éter que se misturava ao odor de incenso, flores e velas sendo consumidas em candelabros, conduzidos por prostitutas zelosas e oficiantes de todos os rituais. Os sons e as músicas invadiam todos os espaços num complexo sistema artesanal. Ao entrar no jardim do casarão, no tempo que antecede o espetáculo, o público ouvia, em sons arranhados de vitrolas antigas, as vozes de Sílvio Caldas, de Francisco Alves, de Orlando Silva, de Linda Batista que, com suas canções da década 1940, ativavam uma memória real dos que faziam o reconhecimento temporal evocado e uma memória inventiva para os que não reconheciam, mas associavam o espaço sonoro a uma dicção do passado. Aqui, me deparo com um dos conceitos chave da encenação: a memória.

Nossa memória pessoal e coletiva descarta as coisas triviais e, às vezes, incorpora fatos irrealis. Vamos perdendo ao longo dos anos, aquilo que não nos interessa, aquilo que não nos marcou: ninguém se lembra em que ano foi construída aquela casa feia na outra quadra, ou onde vivia aquele companheiro de escola com quem tivemos pouco contato. Mas também vamos incorporando, ao longo dos anos, mentiras e variações que geralmente enriquecem nossas lembranças (CAMMAROTA, 2008, p. 243).

Por meio dos experimentos, muitas vezes intuitivos, estávamos criando mapas, roteiros de memórias, de sensações, emoções, para sobrepor aos mapas que a personagem Alaíde nos oferecia em contexto degenerativo, ou seja, seu corpo falecia, lentamente, e a peça caminhava para uma suspensão vital que chamamos fim de partida, fim de peça, encerramento. Esses mapas intersubjetivos que criávamos conscientemente são semelhantes ou paralelos aos mapeamentos do processamento cerebral estruturador da mente.

[...] o cérebro mapeia o mundo ao redor e mapeia seu próprio funcionamento. Esses mapas são vivenciados como *imagens* em nossa mente, e o termo “imagem” refere-se não só às imagens do tipo visual, mas também às originadas de um dos nossos sentidos, por exemplo, as auditivas, as visuais, as táteis (DAMÁSIO, 2011, p. 33).

O corpo interage com contextos espaciotemporais, e nosso cérebro retém um fenômeno ou ocorrência interacional. São os contextos totais e particulares que vêm à tona quando acionamos nossa memória. Ao caminhar concretamente pela memória de *Vestido de noiva*, visitando cada aposento do velho casarão, os planos ficcional e real se sobrepunham, acionando um corpo casa, corpo cérebro, corpo escola, corpo abrigo de contextos inúmeros, localizados no passado histórico, urbano e cultural do bairro da Madalena, no Recife, e do presente cultural, simbólico e ficcional do bairro da Glória, no Rio de Janeiro, *locus* da gênese dramática.

Assoma também o contexto de Bordel/Brasil do início do século XX, 1905 de Madame Clessi, registrado pela linguagem escrita nas páginas de um diário, e um corpo projetado por uma Hollywood dos anos 1940 a reverberar Vivien Leigh/Scarlett O'Hara, Clark Gable/Rhett Butler, Leslie Howard/Ashley Wilkes, Olivia de Havilland/Melanie Hamilton em todos os corpos e localidades aonde o vento pode levar e provocar associações imagéticas e discursivas.

Evoca-se o glamour das estrelas e dos astros da era de ouro do rádio, convivendo com as divas líricas que presentificam personagens de mulheres em queda, a exemplo de Violetta, de *La traviata*, de Verdi, que, por sua vez, se desentranha de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Todas essas interações, precipuamente subjetivas, desenham intrincados mapas que justificam nossas complexidades.

ALÁIDE (microfone)

Você está vendo, Clessi? Outra vez. Penso que estou contando o seu caso, contando o que li nos jornais daquele tempo sobre o crime, e quando acabo, misturo tudo! Misturo “Traviata”, “... e o vento levou...”, com o seu assassinio! Incrível. (Pausa.) Não é? (RODRIGUES, 1977, p.107)

Nossa pretensão era, na mistura dos corpos dos atores/personagens com o público, penetrando nos escaninhos de todas as memórias, abalar as estruturas envolvidas no ato cênico ou espetacular. Para tanto, queríamos não só representar para um pequeno grupo, mas acionar a criação tanto nossa como de todos os que performavam o espetáculo transmutado em rito processional. Criar uma cena memorável era outro objetivo da encenação e todos os roteiros, traduções e ativação dos sentidos de atores e espectadores faziam parte da consecução desse objetivo. Depreendi, anos mais tarde, que “ao converterem a realidade em um complexo código de sinais elétricos e bioquímicos, os neurônios realizam uma tradução” (CAMMAROTA, 2008, p. 245). Esse processo tradutório, do qual se reveste a memória, não é apenas traidor e deformador de corpos e realidades, mas amálgama dos processos criativos, como explica o autor de *E o cérebro criou o homem*:

[...] Se uma cena tiver algum valor, se o momento encerrar emoção suficiente, o cérebro fará registros multimídia de visões, sons, sensações táteis, odores, e percepções afins e os reapresentará no momento certo. Com o tempo, a evocação poderá perder intensidade. Com o tempo e a imaginação de um fabulista, o material poderá ser enfeitado, cortado em pedaços e re combinado em um romance ou roteiro de cinema. Passo a passo, o que começou como imagens fílmicas não verbais pode até se transformar em um relato verbal fragmentário, lembrado tanto pelas palavras da história como pelos elementos visuais e auditivos (DAMÁSIO, 2011, p. 167).

Quando propus utilizar todos os aposentos do térreo do casarão tinha em mente ideias advindas de Antonin Artaud. Ideias cruas de tocar nas entranhas do espectador. Logo, a intimidade de cada sala com, no máximo, vinte pessoas a participar do espetáculo em ângulos e posições diferentes, aprofundando a relação entre quem ver e atua, mas sobretudo fazendo o público atuar com deslocamentos entre as cenas, produziria um diálogo com os projetos empreendidos por Jerzy Grotowski. Refiro-me exclusivamente ao modo de lidar com o espaço ficcional e cênico e de fazê-lo agir sobre os corpos tanto dos atores como dos espectadores. Para minhas perspectivas de cenógrafo e encenador os exemplos históricos de Grotowski, iniciados no final da década de 1950, na Polônia, encaixavam-se perfeitamente na montagem de *Vestido de noiva* de 1988, fazendo-nos reviver as revoluções cenográficas de que tanto falávamos em teoria e história do teatro. Como Grotowski, eu também queria me orientar para um teatro-acontecimento.

o ato teatral requer uma considerável redução das distâncias, uma vez que o ator deve agir diretamente sobre alguns indivíduos. Torna-se necessária, segundo uma expressão de Grotowski, a “proximidade de organismos vivos”. Pois a relação do ator como o espectador torna-se aqui uma relação física, ou melhor, fisiológica, na qual o choque dos olhares, a respiração, o suor etc., terão participação ativa (ROUBINE, 1982, p. 90).

Um ano após a montagem de *Vestido de noiva*, Ariane Mnouchkine introduzia um conceito de espaço “encontrado” que se contrapõe ao teatro de vista frontal ou de molde italiano tradicional. Esse espaço, múltiplo e heterodoxo, flexível e mutante prestava-se aos experimentos e proposições de vanguarda. As pesquisadoras inglesas Alison Oddey e Christine White chamam a atenção para o potencial criativo do espaço “encontrado” (casarões, galpões, estações reconfigurados para um teatro novo). Para elas

também vale considerar que o espaço “encontrado” envolve diretamente a cenografia e a encenação, onde as habilidades de artistas de teatro são instigadas para enfrentar o que é possível. Há uma intenção poética ao lado da prática, na qual o espírito do espaço se desenvolve conforme a natureza da encenação (ODDEY; WHITE, 2008, p.148).

A despeito da experimentação espacial e cenográfica, olfativa, sonora, cênica que a encenação ensejava, havia outros conceitos caros a vasculhar e ativar na formação dos atores em montagem: o abismo especular. O espelho da noiva e a multiplicação de imagens. Alaíde e Lúcia eram representadas por quatro alunas-atrizes que revezavam de um espetáculo a outro. Pedro, o noivo/marido, também era representado por dois atores em récitas diferentes. E, na mesma récita, o adolescente amante de Clessi desdobrava-se em três atores que atuavam como um coro refletido no tríptico espelho do corpo da memória. Esse procedimento enriquecia e rompia os limites dos aprendizes, ao propiciar outras experiências técnicas (contrarregra, montagem, maquilagem, sonoplastia, iluminação), formando-os integralmente como artistas de teatro.

Porém, o conceito central do espetáculo localizava-se na casa. O fenômeno casa e o que este fenômeno representava como corpo vivo que abriga nossos corpos e sonhos. *Vestido de noiva*, peça tão feminina, abriga-se na casa que “também é símbolo feminino com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER, 1988, p. 197).

Entendendo com Bachelard (1988) que a casa é o nosso canto do mundo, nosso primeiro universo, um cosmos, provoqueei os aprendizes de atuação em Nelson e em *Vestido de noiva* para o exercício da criação com a casa de cada um. Corpo como casa, casa como corpo. Ativei a imaginação com *A imaginação* de Sartre: “esse conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência

da imagem” (SARTRE, 1985, p. 11). Criar literariamente e transcender às imagens acumuladas no casarão onde atuávamos propiciaram a produção de textos que preencheram as fissuras produzidas na experimentação estética com *Vestido de noiva* e abriram fendas para os visitantes do inconsciente: os espectadores. Um dos alunos-atores fez poemas para cada cômodo imaginado e os ilustrou com desenhos e colagens. Em que coordenada se insere este plano, quando o banheiro é visitado pela memória e pela imaginação?

Quero o pote cheiroso / o vidro colorido dentro do armário espelhado / estou só / enfim / tudo imerso em claridade / e tudo sob controle / o contato com o mundo / a névoa a água a cor do rosto / a nudez do corpo / o prazer ofegante / e também aqui o sangue derramado / e a barriga em dores / o nariz em dores e beleza / a banheira / os efeitos especiais / vômito e máscara facial / cremes e choro usufruído / gozoso / Hollywood é aqui? / hospital é aqui? / motel é aqui? / o menino canta e caga / o adolescente masturba-se / e caga / quem fura a merda com o palito? / estou só e não estou escondido / estou só e perscruto meu corpo / estou só e perscruto o corpo alheio / a sede de ambos saciada na banheira / sob o chuveiro / e o banheiro é público / o banheiro é primeira vez / e todos cagam / e há uma porta que fecha / e abre (VALENÇA, 1988).

Esses trabalhos escritos, parte integrante da imersão no universo focal ou conceito fulcral da encenação, partia de uma tentativa de desenvolver, mesmo que de forma canhestra, uma “topoanálise” proposta por Bachelard:

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. [...] A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 1988, p. 27-28).

A casa elástica, imaginada por uma das alunas-atrizes, alterna-se entre o labirinto pan-óptico e a liberdade fechada do próprio corpo. Até que ponto a alucinação da mulher que cai (Traviata) atropelada é finitude ou início de criação *mise en abîme*? A casa, como ainda infere Bachelard (1988, p. 36) “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”.

A casa é feita como uma muralha, e tanto ela como os compartimentos têm a construção circular; as paredes não têm recantos, não ficando nada totalmente fora do controle da proprietária. Há duas salas, três quartos, uma sala de som/leitura, uma cozinha e um banheiro. Não sei dizer com exatidão as dimensões, pois, ora parecem aumentar, ora parecem diminuir. Os compartimentos não são ligados com paredes comuns a um e outro. São paredes soltas e todos eles são um pouco afastados, formando corredores enormes, que juntos dão a impressão de um labirinto, convergindo todas as portas para uma área livre que fica no centro da casa (GALINDO, 1988).

A casa-escombro histórico, depósito de sinais, marcas, fraturas, restos cumulativos de objetos e imagens de muitos tempos aprisionados no espaço; a casa gesto, casa ação, casa sem órgãos, casa imaterial que se confunde com seu habitante, ou melhor, com o inconsciente do morador corporifica-se nos aposentos imaginados por Felipe Botelho que, por sua vez, são análogos aos quartos que usamos na encenação de *Vestido de noiva*:

Voltando à casa, existem nela alguns quartos especiais. Dentre eles destaco três: o quarto dos meus pais antes da separação; o quarto de minha mãe depois da separação; e o quarto de minha irmã. As pessoas que citei, contudo, não habitam esses aposentos. Neles estão as marcas deixadas por eles no meu inconsciente, ao longo do processo de interação do qual participamos e no qual vivi por muito tempo sem nenhuma consciência do que realmente se passava. São quartos entulhados de objetos, vozes, gritos, teias de aranha, fantasmas, sorrisos, omissões, enfim, uma grande quantidade de material de toda espécie. O grande problema desses quartos é que preciso deles para desenvolver neles outras atividades – saliente-se que as pessoas que os utilizavam estão morando em suas próprias casas já faz algum tempo – e o volume de coisas para arrumar é tanto que o trabalho se torna lento e exaustivo, já que tenho que selecionar o que é que presta e o que não presta antes de jogar fora cada coisa. E sei que tem muita coisa preciosa ali dentro, não só nos do pessoal da minha família como nos daquelas outras pessoas que, por uma razão ou outra, passaram a morar em mim para sempre.

Na montagem do casarão alucinado, a realidade estava sempre do lado de fora das portas e das janelas. Os médicos faziam seus comentários gélidos no umbral. No portal: nem dentro nem fora, no limiar de quem lida com os limites da vida sem um fio de emoção, entorpecidos. Os repórteres, por sua vez, escancaravam as janelas de fora para dentro. Invadiam a sala, pela metade, emoldurados pelas janelas, com seus telefones pretos, deixando divisar os automóveis reais que transitavam na Rua Benfca; a iluminação pública trazendo um fragmento do Recife para dentro da memória de Alaíde e das testemunhas: atores e público.

Segundo Sábato Magaldi, *Vestido de noiva* é exemplar no que se refere ao horror de Nelson pela realidade. Toda a peça é o retrato do inconsciente da protagonista atropelada. Para o mundo, o plano da realidade, ela é apenas um corpo a ser consertado, um corpo pré-morto comentado e banalizado por testemunhas e imprensa. Para o mais importante analista do teatro rodrigueano,

Tal concepção deveria levá-lo a repudiar a realidade, grosseira, caótica, hostil. No subconsciente, em que as personagens realizam os sonhos acalentados, não é outra a característica assumida pelo cotidiano. Alaíde é vítima do acidente quando foge da revelação implacável que lhe traz a briga com a irmã. Pelo acidente ou pela tentativa inconsciente de suicídio, não estaria ela escapando aos ônus do real? Ao ingressar no delírio, ela identifica seu destino ao de Mme Clessi, símbolo da vida romanesca, isenta das prosaicas injunções do dia-a-dia. O mundo de fantasia aí pintado parece intocável às rudes exigências da vida. Mas o dramaturgo leva até esse paradigma de perfeição romântica o repúdio da realidade. Mme Clessi gosta de um adolescente que usa uniforme cáqui e diz que “as mulheres só deviam amar meninos de 17 anos”. Mas esse próprio amor se afigura compensação da perda do filho, tão parecido com o rapaz (incesto por procuração). O crime folhetinesco do estudante surge também como recusa da realidade, já que a família o oprime e existem senadores para custear as despesas da amante. O pacto de suicídio seria a forma de imortalizar o amor, liberto das imperfeições terrenas. Nelson, contudo, nem se contenta em oferecer essa pintura – romântica ou folhetinesca, não importa – de uma união ideal. Alguém surge para quebrar, morbidamente, essa imagem. Um frequentador do bordel informa que Mme Clessi morreu gorda e velha, e tinha varizes. O sadismo do amesquinamento do real leva o Homem de barba, no velório de Mme Clessi, a dizer que o cadáver está irreconhecível, porque a navalhada pegou grande parte do rosto (MAGALDI, 1987, p. 74)

Se o casarão é o equivalente da mente de Alaíde, da memória dos atores, do imaginário dos espectadores, todos acionam a alucinação das paredes, dos móveis, e todo o complexo informacional relativo (sons, luzes, cores, cheiros, vetores) que patenteia a espetacularidade, ou melhor, a teatralidade construída e ressignificada pelos visitantes. O lusco-fusco das velas, o escuro profundo das salas desnorream o espectador que, dependendo de sua posição relativa de espia e cúmplice intracena, pode transitar da náusea ao bem-estar; do pavor à intimidade do visitante que corre a casa para melhor conhecê-la. Nesse sentido, *Vestido de noiva* do CFA construiu uma cena teatral relativa, segundo os conceitos de espaço-tempo cênico relativo.

Este espaço é o palco ou área de atuação cujas posição e distância serão percebidas de maneiras diferentes por todos os espectadores, proporcio-

nando assim vários pontos de vista do público sobre ele, e cuja medida de intervalo de tempo do espetáculo será diferente para cada espectador, em qualquer mensuração. (BRITO, 2004, p.156)

Para além do olhar, condição basilar da teatralidade, o receptor e partícipe das cerimônias dos corpos em intermitente movimento (mover olhos, girar cabeça, torcer tronco, caminhar, entrar, sair, sentar, levantar, ser tocado pelo corpo real e ficcional) são invadidos por uma coleção de fragrâncias, por posições diversas em relação ao ritual. Esse conjunto impõe uma diferença plena de saturação imaginária e cognitiva entre a presença do espectador, seu cotidiano e o extracotidiano do interior fantasmático do casarão.

Edélcio Mostaço, em estudo sobre a teatralidade, analisa a experiência do ser e estar na recepção da espetacularidade, mostrando a diferença fenomenológica do olhar e do inserir-se no mundo do espectador em interação com o espaço ficcional e cênico, configurador da teatralidade. Diz ele:

o espaço ficcional é visto como diverso e separado, o outro, o não-eu que não se confunde com o mim, o comigo, — condição indispensável para fazer emergir a relação ator/espectador. Ele não apenas habita um espaço e vive num tempo diverso do meu como, especialmente, não integra meu cotidiano. É esta separação entre a vida da rua e a vida do teatro que instaura a possibilidade da experiência estética que denominamos teatral, porque carregada de teatralidade. (MOSTAÇO, 2010, p. 49)

O caráter experimental da encenação de *Vestido de noiva* e seus modos de operar com a teatralidade sedimentaram a experiência estética na memória dos que participaram do ritual de forma indelével. A própria investigação que envolveu a montagem tornou-se espetacular. Da recepção crítica, o ensaio de Jomard Muniz de Britto intitulado *Bordel revestido de noiva* é um testemunho poético do que nos contagiou e ficou impregnado nas paredes, isto é, nos corpos do casarão e do Teatro Joaquim Cardozo:

João Denys, convivendo e gozando de todo esse ambiente meta-decadentista, conseguiu desterritorializar um velho casarão da Rua Benfica do Recife (onde se esconde o atual Departamento de Assuntos Culturais da UFPE, agora sem o Príncipe Baccarelli), para nele, de sala em sala em segredo, em suspense, através de sombras, cortes, velas e revelações, castiçais, odores, pulsões, palpitações, interlúdios, passagens e labirintos, anúncios e alumbamentos — e sobretudo ADOLESCENTICIDADES — reencenar outro Brasil VESTIDO DE NOIVA. Tão docemente cruel. Tão fragilmente desnudo. Tão mitológico e suburbano. Tão perversamente poético. Tão subsuperlitério. Tão concretamente alucinatório. Tão saudosos. Tão sonso e abissal (BRITTO, 1992, p. 186).

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOTELHO, Luiz Felipe. *A casa: exercício de imersão na encenação de Vestido de noiva*. Recife: Curso de Formação do Ator da UFPE, 1988. [versão manuscrita]
- BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua – princípios, elementos e procedimentos: a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP)*. 2004. Tese (Livre Docência) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas.
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasilírico bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.
- CAMMAROTA, Martín; BEVILAQUA, Lia R. M.; IZQUIERDO, Iván. Aprendizado e memória. In: LENT, Roberto (Org.). *Neurociência da mente e do comportamento*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008, p. 241-252.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- DAMÁSIO, António R. *E o cérebro criou o Homem*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GALINDO, Hediene. *A casa: exercício de imersão na encenação de Vestido de noiva*. Recife: Curso de Formação do Ator da UFPE, 1988. [versão manuscrita]
- LEITE, João Denys Araújo. De Ubu rei às Bacantes: uma usina de sonho, razão e paixão. *Arte Comunicação*, Recife, v.3, n. 4, p. 103-134, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MOSTAÇO, Edécio. Teatralidade, a espessura do olhar. In: _____. (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 37-62
- ODDEY, Alison; WHITE, Christine. As potencialidade do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. Tradução Evelyn Furquim Werneck Lima. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 144-161.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Tradução e Apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: DIFEL, 1985.
- VALENÇA, Augusto. *A casa: exercício de imersão na encenação de Vestido de noiva*. Recife: Curso de Formação do Ator da UFPE, 1988. [versão manuscrita]

CORPOS RASURADOS DE HISTÓRIA PELAS ESQUINAS DA CIDADE

João José Gomes dos Santos

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

juaumsantos@hotmail.com

Leila Aparecida Domingues Machado

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

lis-cnpq@uol.com.br

RESUMO: Este ensaio intenta problematizar a experiência urbana na articulação entre subjetividade, cidade e história. A subjetividade aqui não é entendida como essência perene ou algo interiorizado ao corpo, porém como um processo onde forças são atadas e desatadas na composição de formas e rostos. Neste movimento de formação de paisagens subjetivas, a cidade é entendida como usina produtora de modos de viver. Assim o urbano deixa de ser mero cenário para atuar nos jogos de força onde se produzem clausuras e potências. A rua não é apenas local de passagem, mas lugar onde efetivamente a vida se faz. A história aqui nos convoca a pensar como nos constituímos e o que estamos em vias de nos tornar. Ela agita, fragmenta, mostra a diferença no que se julgava uniforme. É justamente nesta esquina entre subjetividade-cidade-história que se situam embates silenciosos, onde formas se perdem e outras tantas se tornam possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Subjetividade; Experiência Urbana; Cidade; História.

ABSTRACT: This essay attempts to problematize the urban experience in articulation of subjectivity, city and history. The subjectivity here is not understood as perennial essence or something internalized into the body, but as a process where forces are tied and untied in the composition of forms and faces. In this movement of formation of subjective landscapes, the city is seen as a producing factory of ways of living. So the city ceases to be a simple setting to act in games of strength where enclosures and power are produced. The street is not only a place of passage, but where life is done effectively. Here the history calls us to think how we constitute ourselves and what we are about to become. She rocks, fragments, shows the difference in what were thought uniform. It is precisely in this corner of subjectivity-city-story that silent clashes lies, where forms are lost and many others are possible.

KEYWORDS: Subjectivity; Urban Experience; City; History.

*O povo está nas ruas, a cabeça amparada no infortúnio.
O povo está nas ruas, o ombro encostado no desespero.
O povo está nas ruas, o povo ainda está e sempre estará nas ruas,
as estórias e os fatos do cotidiano ali, na esquina – como um painel da
vida pública – entrelaçados com a poesia do dia-a-dia, à espera
dos mais sensíveis, dos autores iniciantes, da prole do proletariado,
para que sejam transformados em vida, arte – e explosão.*
(Fernando Tatagiba, Rua)

De frente ao computador busco palavras para dizer sobre o que acontece na rua. O branco da página não ajuda em nada, não emite sinal algum. Busco, então, em escritos, palavras que possam compor um texto que diga algo sobre a experiência da rua. Eles ajudam, inspiram e expiram, mas não abraçam por completo as intensidades que pedem palavras. Intensidades estas que se produzem na *experiência*. É preciso mais. Daqui é possível ouvir os sons que vêm lá de fora, seria preciso deixá-los tomar o meu corpo e guiar os meus dedos que batem insistentemente nas teclas procurando dar verbos à rua.

O som de uma música distante, dos carros que disparam acelerados pela avenida, das vozes dispersas acompanhando passos dos que lá embaixo caminham, tomam o corpo e dele advém o arrepio. Um arrepio que se produz no encontro entre o burburinho que vem das ruas e o corpo assentado frente à página em branco. Este frêmito que percorre a pele sugere que palavras pedem passagem para o que se produziu neste choque.

Abro a janela e vejo, do alto do décimo quinto andar, que algo teimosamente acontece. Carros desenvolvem suas velocidades, pessoas caminham vagarosamente protegendo-se do frio e da chuva, um cachorro magro rasga um saco de lixo e come, outros caminham apressadamente em direção aos pontos de ônibus ou às lojas que ensaiam o encerramento do expediente. Neste horário onde a claridade afrouxada anuncia a “indiscernibilidade” entre o dia que se encerra e a noite que se insinua, a cidade parece em frisson. Tanta gente no vai-e-vem ao repousar do sol, sirenes pedem passagem às urgências da saúde ou das ocorrências policiais, um navio apita ao apontar no porto. Um barulho estridente do metal ao fechar das portas dos comércios.

Mas essa paixão *voyeur* pelas descrições distanciadas não dão conta de outra cidade que acontece quando *lá embaixo*. Lembro-me do narrador paralítico que da janela de seu sobrado fabula sobre as personagens que habitam uma praça na região central de Berlim¹. Como uma morbidade acometia a força de seus pés, tornara-se impossibilitado de caminhar por entre as gentes que davam vida a uma feira que acontecia na praça. Fabulava, então, sobre as vidas que ali se faziam, sobre os tipos urbanos, no entanto, sem misturar-se a eles. Do alto

1. HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

do décimo quinto andar a cidade transfigura-se panorama², em sua assepsia e aversão ao contato é possível estabelecer mapas das ruas e fluxos; os prédios e construções formam corredores por onde a vida deve acontecer. “A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações”.³ Há uma neutralidade neste tipo de olhar exercido prioritariamente pelos gestores da vida urbana — sejam eles, médicos, urbanistas, intelectuais, enfim, os pensadores e organizadores da urbe.

A cidade, a maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra. Neste lugar organizado por operações especulativas e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. De um lado, existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos, etc.; de outro lado, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável e constitui portanto os detritos de uma administração funcionalista.⁴

Há uma indiferença nesta prática que não se mistura com os corpos habitantes das ruas, engendrando uma Cidade-conceito, desprovida de cheiros, toques, sons, acontecimentos e acasos. Prática esta que isola, redefine, reagrupa e controla a comunicação entres os elementos da cidade. Assim, grosso modo funcionam as práticas de gestão da vida exemplificada pelos planos urbanísticos criados por arquitetos e pelas políticas estabelecidas pelos pensadores da cidade, os quais intentam orientar a vida urbana tendo em vista uma dimensão funcionalista das cidades. Ou seja, os gestores da vida identificam cada elemento da mistura urbana, os reorientam e vigiam suas formas de comunicação para que nada saia do script.

A cidade produz outros contornos quando ganha as ruas. Lá embaixo, é impossível estabelecer mapas totalizadores. Artimanhas que operam no cotidiano outros modos de fazer e viver. Assim, fazem dobrar as planificações urbanísticas e os desenhos da gestão para a vida. Destarte,

Os projetos de cidades ideais sempre fracassaram, pois apesar dos enormes esforços para impor uma ordem imutável ao caos, as cidades reais fazem emergir infinitas potências, diferenças que expandem incessantemente os limites existentes.⁵

2. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

3. RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29.

4. CERTEAU, Michel de. Op. cit., p. 173.

5. SCHULZ, Sonia H. *Estéticas urbanas: da polis grega à metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 58.

Nas ruas circulam práticas anônimas e fazem com que o urbano ganhe outra forma. E é nesta cidade que a pele sofre em frêmitos por palavras que pedem passagens: no esbarrar dos corpos, no roçar das vozes, nos olhares inesperados, nas histórias ouvidas e contadas, nos encontros com o acaso. A vida que se faz lá embaixo transborda as vias e atualiza uma violência ou anuncia uma suavidade⁶ nos corpos, experiências que se fazem e refazem ao sabor dos encontros.

Deste modo, a cidade se estilhaça em outras tantas possíveis, a vida ganha em intensidade e densidade no seu perpetuo movimento de fazer-se. Suas ruas ganham contornos nos embates silenciosos que semeiam o cotidiano, e o urbano deixa de ser um mero cenário neutralizado para funcionar como uma usina produtora de modos de viver.

As cidades dos nossos dias, como as do passado, são territórios de fecundos conflitos, experimentações, lugar onde se produz a face do diverso, do estranho, do familiar, do estrangeiro. Local ao mesmo tempo de fabricação de práticas para acolhê-los, dar corpo às suas faces ou dissipá-los. Porém, sem o uso da História, essa rica usina urbana perderá sua força, transformando-se em cenário.⁷

Neste imbróglio, a história comparece como um lampejo disruptivo face às urgências do presente. Ela abre uma fissura no fluxo do agora através de imagens constelares, deste modo, e opera uma política que abre espaço para acontecimentos outros, bem como um movimento de diferenciação nos modos de viver. Esta forma de entender a história e como ela se efetiva no presente se inspira na poética histórica desenvolvida por Walter Benjamin que em seu projeto pretendia erguer imagens com elementos minúsculos, ruínas, restos e resíduos esquecidos pela linearidade histórica e pelo progresso desenrolado na Modernidade. Tais elementos compostos com clareza e precisão potencializam e politizam o presente.

Para isso, ele reforça a importância do movimento “destrutivo” de arrancar as coisas de seu contexto natural como preparação para o movimento construtivo de recombinação de suas partículas em uma *outra* constelação materialista.⁸

6. Os modos de vidas inventados em meio urbano por vezes ganham contornos inesperados nos encontros, estes podem ser extremamente violentos e provocar desterritorializações radicais ou também podem sugerir formas mais suaves de estar no mundo. Nisto consiste o caráter político e imprevisível dos encontros.

7. BAPTISTA, Luis Antônio. *A cidade dos sábios*. São Paulo: Summus, 1999, p. 123.

8. BRETAS, Aléxia. Imagens do Pensamento em Walter Benjamin. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 6, p. 63-75, abr. 2009, p. 69.

A propósito das constelações, modo benjaminiano de operar a história, seria preciso dizer que não são dadas ao olhar aprioristicamente. Desde tempos ancestrais, as estrelas influenciavam a vida dos homens em comunidade, que em um gesto riscavam o céu unindo-as, produzindo um sentido. Esta gestualidade – por seu turno, estética e criadora – de alinhar pontos de brilhos diferentes entre si, por vezes distantes, configura um corpo constelar, que por sua vez depende intrinsecamente deste gesto criador que a produz. Isto implica que cada composição emite um ruído diferenciado no momento em que se faz. Produz-se uma imagem que abala o presente e o tira do lugar, mas não se pretende totalizador, visto que podem constelar-se diferentemente a cada composição.

Assim, Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’, expressão esta que se caracteriza por um maior grau de transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída.⁹

O gesto de criar imagens constelares com as ruínas históricas de brilhos heterogêneos inquire o presente e o abre para a possibilidade de “outrar-se”: “trata-se, fundamentalmente, de um apelo à interrupção do tempo vigente”.¹⁰ Assim, não é o passado que lança sua luminosidade sobre o presente, nem por sua vez o presente que formaliza explicações sobre o passado, é tanto mais uma constelação que se forma no lampejo do encontro entre o que foi e o agora.¹¹ Deste entendimento vigoroso deriva um método de trabalho que consiste em uma montagem literária. Ou seja, nas palavras do próprio Benjamin:

Não tenho nada a dizer. Somente mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.¹²

9. OTTE, G.; VOLPE, M. L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, jan – jun. 2000, p. 37.

10. FERREIRA, Marcelo S. Walter Benjamin e a questão das narratividades. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, vol.7, nº2, p. 121-133, 2011, p. 131.

11. BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

12. *Ibidem*, p. 502.

Ao cair da noite uma fina chuva acompanhada de vento frio fazia com que as pessoas caminhassem pelas beiradas das calçadas, quase que se fundindo às paredes dos comércios a pouco fechados. A chuva e o vento insistentemente molhavam a rua e respingavam nos pedestres que dela tentavam por tudo se esquivar. Em meio às luzes fracas lançadas pelos postes, logo à frente um clarão em uma praça e a arquitetura envidraçada de um banco jorrava luz branca sobre os que por ali passavam. Ao lado de sua entrada, um pano esfarrapado em verde e branco cobria malmente um corpo deitado sobre papelões, provavelmente arranjados por ali mesmo, que lhe serviam de colchão. Debaixo dos farrapos, era impossível de se ver parte sequer daquele corpo, mas ele tremia. Tremia do vento e de frio, mesmo coberto pelo pano, e estava ali alojado sob a luz esbanjada do banco. O corpo tremia, coberto, porém desprotegido, iluminado pelo protetor do Capital. Estampado para quem quisesse ver, mas será que alguém o via?

Vadios da noite frequentam praças e ruas do centro da cidade em busca de uma dose forte de qualquer coisa.

A rua é agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua se abre para outra. A rua é o aplauso dos mediócrs, dos infelizes.¹³

Dentro da noite, um homem visita mesa a mesa, aqui e ali, sob as luzes embaçadas de um bar, semeando ideias. Embriagado, também por ideias e vida, ele pedia que fosse escrito um conto. Mas não eram quaisquer palavras que lhe serviam, deviam falar sobre a suavidade e os prazeres da vida, esta era sua condição. Suavidade e prazeres da vida. Dizia-se filósofo, mas fazia-se jardineiro semeando ideias. Alguém poderia escrever-lhe sobre suavidades da rua?

A rua para pedestres estava contaminada por um cheiro forte de perfume barato, no entanto não se via rapidamente qual corpo exalava tal cheiro. Mais a frente algumas mulheres de banho tomado bebiam goles generosos de cerveja e fumavam seus cigarros e os cheiros misturavam-se naquela roda. Exalavam perfume e sensualidade de seus corpos negros vestidos de noite. O cheiro que se misturava ao alcatrão da fumaça e aos vapores do álcool ansiava dizer alguma coisa. Noutra rua, um perfume leve e adocicado seguia três moças de fino trato, que andavam apressadamente ao anoitecer. Olhavam para os lados e para trás com olhos apreensivos, a rua imprimia-lhes um temor, um nervosismo de quem quer o mais rápido possível sair dali. Mais adiante, a chuva caindo forte fazia com que corpos se juntassem sob a parca luz de um boteco-beira-de-rua, dentre eles emanava um cheiro de combustível misturado a banho vencido. O vento batia e quando mais forte era, mais tremia compulsivamente o corpo de onde advinha o cheiro. Seus dedos enegrecidos e o odor de combustível denunciavam os usos de

13. RIO, João do. Op. cit., p. 29.

substâncias fumáveis. Tremia muito, pés no chão e o corpo ensopado conferiam uma aura intocável àquele corpo envelhecido de rua. Mal conseguia articular palavras, entre espasmos, quando outros o coagiam a deixar o abrigo e a voltar para a chuva que só piorava. Todos estavam com frio, contudo só aquele corpo tremia fragilizado. Até que alguém lhe estendeu uma cadeira e uma fagulha por menor que fosse se acendeu e o aqueceu. Porque isso? “Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de vós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as ideias de cada bairro?”¹⁴

O que acontece na rua, tais imagens inquirem o presente e podem, por seu turno, compor uma constelação, dependendo, como já foi dito, do gesto criador que a rabisca. Produz-se um sentido. “Oh! Sim, a rua faz o indivíduo, nós bem o sabemos”.¹⁵ Estes cacos de história compõem um mosaico, um artefato bélico na luta política pela ampliação da vida; história que se faz com ruínas, com farrapos que incrustam a pele e deixam o corpo rasurado. Porém não é intento dar uma explicação totalizante a eles, incidir qualquer que seja o tipo de luz sobre eles. Basta apenas mostrá-los. Como em uma brincadeira de criança que com a ponta do dedo, em noite estrelada, desenha formas inusitadas alinhavando pontos de brilho heterogêneos, mas que logo se desfazem para insinuar outra imagem diversa.

Corpos *arruinados* de história montam uma paisagem subjetiva; composições que dizem da vida no contemporâneo, de uma experiência urbana. Ruas, que por seu turno, também falam, emitem sinais e narram os embates que permeiam o cotidiano, basta parar para ouvi-las. Pois como as gentes, também elas

Dão para malandras, outras para austeras; umas são pretenciosas, outras riem aos transeuntes e o destino as conduz como conduz o homem, misteriosamente, fazendo-as nascer sob uma boa estrela ou sob um signo mau, dando-lhes glórias e sofrimentos, matando-as ao cabo de um certo tempo.¹⁶

Está em vias, de fato, desde o século XIX, um processo de silenciamento das ruas, bem como um paulatino declínio da arte de narrar, “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”¹⁷. Corpos e ruas que se calam, que têm sua pele impermeabilizada pelos processos históricos vigentes na Modernidade. As luzes do progresso que deixam o céu tão sem estrelas e pobres em constelações, também amortizam a possibilidade da experiência, de devir outro.

14. Ibidem, p. 37.

15. Ibidem, p. 42.

16. Ibidem, p. 34.

17. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

Peles de poros selados ao toque e às urgências do agora, impossibilitadas de experiência, pois esta “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca (...) nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara”.¹⁸ Isto se dá pelo excesso de informação, de opiniões, pelo tempo que nos escapa, pelo trabalho que nos inuma. Os corpos hegemonicamente produzidos no contemporâneo, o sujeito moderno,

Além de ser um sujeito informado que opina, além de estar permanentemente agitado e em movimento, é um ser que trabalha, quer dizer, que pretende conformar o mundo, tanto o mundo “natural” quanto o mundo “social” e “humano”, tanto a “natureza externa” quanto a “natureza interna”, segundo seu saber, seu poder e sua vontade (...) a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou que nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.¹⁹

O corpo para a experiência exige uma disponibilidade, uma *ex-posição*, um território de passagem, uma superfície sensível, pois são na experiência que se fazem as marcas, as rugas, as rasuras da história. Na pele impermeabilizada, a história se põe em crostas, e mesmo que não a percebam, teimam em narrar a experiência que as produziu. Falamos então em uma experiência urbana, se é que já não falamos dela todo o tempo.

Este corpo de poros selados, modo de viver enrijecido em uma forma que se quer perene, esquiva-se dos distúrbios que o possam tirar do lugar. Uma forma dura, viril, a qual evita qualquer tipo de fragilidade ou suavidade. Contudo não é o corpo a fonte primeira desse modo de viver, muito pelo contrário, tem-se ele por efeito de um jogo de força que se desenrola historicamente na tessitura da cidade. Não é o corpo selado ou a instância do indivíduo que são passíveis de “culpabilização”, posto que eles sejam produções sócio-históricas engendrados no enredamento de tais forças que ora se compõem, ora se excluem. Formando assim constelações da subjetividade.

18. LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. n. 19, p. 20 – 28, jan.-abr. ANPED, 2002, p. 21.

19. *Ibidem*, p. 24.

A história nos conta que o processo de separação entre indivíduo e sociedade ou indivíduo e cidade, simultaneamente, os inventa na forma que os conhecemos contemporaneamente. Houve a partir do século XVII, concomitante, o surgimento do capitalismo, processos que incidiram poderes sobre o corpo e sobre as populações, aos quais poderíamos chamar de Biopoder²⁰. Se por um lado uma *anátomo-política* centrou-se no corpo enquanto máquina, “no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos”.²¹ Por outro lado uma *biopolítica da população*, de nascimento mais tardio que a primeira, centrou-se no corpo-espécie, nas populações enquanto suporte de processos biológicos, “a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar”.²² As disciplinas do corpo juntamente aos programas de gestão das populações constituem, assim, dois polos acerca dos quais se desenvolveram e se organizaram as incidências do poder sobre a vida, consoante faziam emergir as noções de individual e social de forma apartada uma da outra.

O artifício desse movimento de dupla captura consiste em criar uma regra de identidade entre esses dois registros (o social e o individual) que ao mesmo tempo os opõe (como se fossem duas séries dicotômicas) e os aproxima (como se um pudesse explicar ou ser explicado pelo outro), criando, deste modo, uma espécie de aderência entre esses dois termos.²³

Esta é uma breve história da produção dos corpos de poros selados, que são avessos ao toque e ao acaso como dimensão disruptiva da vida. As tecnologias e procedimentos de gestão da vida, sejam eles disciplinares ou biopolíticos, interferem diretamente nos modos de subjetivação contemporâneos e inscrevem-se nos jogos de força que dão rostos à experimentação do urbano. Por sua vez, o

Bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos.²⁴

20. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

21. *Ibidem*, p. 151.

22. *Ibidem*, p. 152.

23. SILVA, Rosane Neves da. *A invenção da psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 38.

24. FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 153.

Estes processos implicam na produção de modos de subjetivação capitalísticos.²⁵ Hegemonicamente o *Capitalismo Mundial Integrado* (CMI) “tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade”²⁶. O capitalismo é hoje em um só bloco produtivo-econômico-subjetivo. Assim, enquanto forma hegemônica de subjetivar, lima de modo aterrador todo gesto que escape, excluindo-os, segregando-os às beiras. “O que condena o sistema de valorização capitalístico é seu caráter de equivalente geral, que aplaina todos os outros modos de valorização, os quais ficam assim alienados à sua hegemonia”²⁷. Estas formas de controle de afinam em nuances cada vez mais capilares, chegando ao ponto do controle produtor de subjetividades hegemônicas ser exercido “a céu aberto” e de forma contínua.²⁸

Neste ínterim, a própria noção de subjetividade serve de ferramenta política no jogo de forças pela produção e ampliação da vida, enquanto formas diferenciadas de existir. Ela desnaturaliza e arruína a separação entre indivíduo e sociedade – ou cidade – imposta pelos processos vigentes no contemporâneo e pelas demandas do capital, tomadas como dimensões perenes do existir.

A subjetividade nos fala de territórios existenciais que podem tornar-se herméticos às transformações possíveis, como mapas, ou podem tornar-se abertos a outras formas de ser, como nas cartografias. Os modos de subjetivação referem-se à própria força das transformações, ao devir, ao intempestivo, aos processos de dissolução das formas dadas e cristalizadas, uma espécie de movimento “instituinte” que, ao configurar um território, assumiria uma dada forma subjetividade. Os modos de subjetivação também são históricos, contudo, têm para com a história uma relação de processualidade e por isso não cessam de engendrar outras formas.²⁹

25. A terminologia “capitalístico” foi forjada por Felix Guattari durante os anos setenta para diferenciar um modo de subjetivação que não se encontra ligado apenas às sociedades ditas capitalistas, porém que caracteriza também as sociedades em que funcionavam um sistema de socialismo burocrático à época, bem como aos países ditos de Terceiro Mundo, posto que todas elas vivem numa espécie de dependência e contra dependência do modelo capitalista. Não haveria diferenças entre elas, do ponto de vista de uma economia subjetiva, logo que põem em funcionamento um mesmo tipo de investimento do desejo no campo social. Cf. GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

26. GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 31.

27. *Ibidem*, p. 51.

28. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo Ed. 34, 1998.

29. MACHADO, L. A. D. Subjetividades Contemporâneas. Em: BARROS, M. E. B. (Org). *Psicologia: questões contemporâneas*. Vitória: EDUFES, 1999, p. 212.

A subjetividade é entendida enquanto um processo onde se agenciam matérias de expressão que se fazem e desfazem ao sabor dos encontros e acasos. Ela nos joga em um movimento, por certo sempre precário, como uma onda que se lança na praia e neste encontro forma desenhos entre a areia e a espuma. Imagens que duram até que outra onda as desfaça, compondo incansavelmente outro desenho, ou que o próprio vento as apague.

A aurora rompe com suas flechas douradas o manto noturno. Do alto do décimo quinto andar um assovio de alguém madrugado se faz ouvir singelamente. Vagarosamente um novo dia se anuncia num espaço de “indiscernibilidade” entre a noite que se vai e a manhã que nasce, fazendo com que as formas sejam efêmeras e suas delimitações enevoadas. O canto do sibilo mistura-se aos ecos da alvorada, portas que se abrem, passos que se apressam, carros que aceleram, vozes que soam o inacabado fazer-se do amanhecer. Compõe entre si uma paisagem, uma imagem, uma constelação.

À flor da pele. Subjetivações à flor da pele. Subjetivações no limiar. Barcos sem porto, sem rumo, sem vela. Bichos soltos, cães sem donos, cavalos sem celas que não sabem para onde ir ou o que fazer. Toda pele percorrida por sensações de apreensão e incerteza. Padecemos a dimensão do acontecimento e estamos esfacelados.³⁰

30. Idem. *À flor da pele, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010, p. 27.

MEMÓRIAS DO CORPO LETIVO: QUAIS SÃO AS MARCAS DO SISTEMA ESCOLAR NOS CORPOS DANÇANTES NA ESCOLA?

Josiane Gisela Franken

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

josianefranken@ig.com.br

Bolsista CAPES

RESUMO: É bem provável que a organização do corpo da criança seja influenciada pelo tempo de convivência com o contexto escolar, o que constitui características pessoais e memórias corporais. Na aula de dança, o que se pode verificar nos corpos dos participantes? Com o intuito de investigar características constatadas pela autora através de uma experiência de campo, a pesquisa versa sobre o espaço do corpo na escola e sua constituição enquanto dançante. Estas temáticas também dizem respeito às influências da convivência com a instituição sobre a vida do jovem: suas escolhas, a produção de subjetividade e como as vivências dentro da escola determinam a construção de afinidades. Para dar sustentação ao pensamento proposto, são utilizados autores como: Tardif (2011), Tiriba (2008) e outros. A autora considera que os corpos das crianças refletem o sistema educacional no qual estão inseridas e que são necessários maiores investimentos a nível corporal dentro da instituição de Ensino Básico.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino; Dança; Processo.

ABSTRACT: It is likely that the construction of the child's body is influenced by the time spent at the school environment, what constitutes personal characteristics and body memories. In dance class, what can be seen on the bodies of the participants? In order to investigate characteristics detected by the author through a field experience, this research talks about the space of the body at school and the body constitution while dancing. These issues also relate to the influences of familiarity with the institution over the life of the young person: their choices, the production of subjectivity and how experiences within the school determine the construction of affinities. To give support to the proposal thought, are used as authors: Tardif (2011), Tiriba (2008) and others. The author believes that the bodies of the children reflect the educational system where they are inserted and higher investments on these bodies are needed in the institution of Basic Education.

KEYWORDS: Teach; Dance; Process.

1. OS CORPOS NA ESCOLA

Para refletir sobre os processos que vão constituindo o corpo dançante e, neste caso, os processos de ensino e aprendizagem em Dança dentro da escola de Educação Básica, torna-se necessário refletir sobre o “lugar” ocupado pelo corpo na escola, como por exemplo: o que o corpo costuma fazer neste ambiente e quais são os momentos de escuta e de fala do corpo no território escolar.

O corpo é um tema de tamanha complexidade que parece uma fraude tratar dele em um pequeno artigo. Neste caso, tratei de escolher um viés, dentre tantos que podem atravessar o tema, partindo da questão: quais são as marcas do sistema escolar nos corpos dançantes na escola?

Chamo de sistema escolar os aspectos que determinam algo em comum entre as pessoas dentro da escola e os agentes escolares, que formam uma rede de interferentes agindo sob os corpos que ali se encontram. Fazem parte do sistema escolar os horários pré-definidos, as vestimentas obrigatórias, a grade curricular, o estabelecimento de regras, os papéis desempenhados pelos agentes.

Este interesse é oriundo da minha trajetória como professora de Dança e por estar desenvolvendo a pesquisa de Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisa aborda a construção de conhecimento em Dança no Ensino Básico. Por isso, este artigo configura-se como um “reflexo” da minha dissertação de Mestrado¹ que está em pleno desenvolvimento.

Neste momento, busco analisar o corpo que dança na escola como sujeito a inúmeras interferências que dizem respeito ao contexto escolar, como mencionado anteriormente. De certa forma a escola oferece insumos, vivências e constâncias que são experimentados apenas por aqueles que a frequentam, ou seja, é possível supor que corpos que participam da escola agiriam de forma diferente de corpos que não a frequentam. Genericamente, podemos mencionar que o processo de escolarização auxilia na determinação de gestos, de gostos, de perspectivas para o futuro, dentre outros fatores que nos constituem enquanto seres humanos. E nesse caminho, analiso que a escola influi também no corpo criador e nas possibilidades criativas dentro e fora da instituição escolar.

2. ESPAÇO PARA O CORPO

Uma das interferências na constituição do corpo dançante tem relação com o espaço físico destinado para as práticas corporais que, conseqüentemente, conecta os professores que trabalham com estas práticas à história da Educação no Brasil

1. Título provisório da dissertação de Mestrado no PPGAC-UFRGS: Dança na Escola e a Construção do Corpo Letivo: respingos sobre um processo educativo que dança (dançante que educa?), sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

e aos desdobramentos que fazem as reflexões contemporâneas sobre o corpo na escola serem pertinentes.

Parto do pressuposto de que a maioria dos professores de Artes compartilha de uma dificuldade comumente enfrentada na escola, especificamente relacionada à inclusão das Artes Cênicas como atividade curricular, que é a falta de espaço adequado para as práticas corporais. É real que a maioria das escolas brasileiras é estruturada de tal maneira que qualquer sala de aula, diferente da tradicional (com alunos sentados em carteiras e professor à frente, na sua mesa), fica prejudicada. Isso acontece por que:

Entre os séculos XVII e XIX ganha força a ideia de uma separação entre mente e corpo, uma das bases sobre a qual se fundou uma ciência e uma civilização que hipervalorizaram a racionalidade e o trabalho, em detrimento de outros caminhos de conhecer e modos de viver, buscando suprimir todas as outras formas de conhecimento relacionadas à existência carnal dos seres humanos: os sentimentos, a imaginação, a intuição, o conhecimento sensual, a experiência (TIRIBA, 2008b, p. 3).

Sob essa ótica dicotômica, para que a escola pudesse dar maior atenção para a razão, era necessário “paralisar” o corpo, como se mente e corpo fossem dissociados. “Essa concepção, na escola, se materializa como a crença de que só se aprende com a mente” (PENA et al, 2008, p. 29).

Assim, as brincadeiras e tudo que exigisse do corpo uma maior movimentação eram banidos do espaço escolar, para que a mente trabalhasse “sem distrações”.

Podemos constatar a expressão destas marcas em algumas práticas escolares como: filas de carteiras, o emparelamento por horas a fio das crianças dentro das salas de aula, as filas indianas, as músicas para todas as atividades, a hora definida de cada coisa, etc (PENA et al, 2008, p. 30).

É possível notar, no dia a dia da escola, mesmo que algumas instituições tenham avançado na preocupação com as “permissões” dadas ao corpo da criança e do jovem, que ainda temos muitas restrições e cicatrizes oriundas de um sistema educacional que foi implantado para pessoas de outros tempos. A estrutura física da escola é um exemplo que, muitas vezes, não possibilita atividades alternativas, a não serem as atividades de ler e escrever.

E, também, mesmo adequando os espaços físicos para suportar as atividades corporais, geralmente não é dada à criança oportunidade para movimentar o corpo de maneira diferente. Desse modo, ao serem escolarizadas, as crianças acabam sentadas por horas e movimentam seu corpo conforme o que o sistema permite.

Os comportamentos e os movimentos previamente determinados compõem a rotina de atividades infantis, desconsiderando o interesse das crianças.

O espaço externo das escolas costuma ser muito mal aproveitado, restringindo-se apenas ao recreio. O dia-a-dia escolar lembra o de uma linha de montagem, onde os encontros acontecem sem criatividade, sem troca, sem emoção, sem produção de conhecimento (PENA et al, 2008, p. 33).

Na Área da Dança, muitos teóricos pesquisam, esmiuçando noções e conceitos a fim de minimizar ou superar visões dicotômicas a respeito do corpo, o que oportuniza desmistificar visões como a de que a aprendizagem acontece somente onde está localizado o cérebro e que possibilita qualificarmos o tratamento com o corpo dentro do espaço escolar. Um exemplo seria os estudos acerca da integração “corpomente” e suas variadas ramificações e denominações.

Rengel (2009, p. 5) reflete que “mentes e corpos não tem que se integrar, são integrados”. Esta afirmação parte da referência de que nas pesquisas *in vivo* das Ciências Cognitivas a integração “corpomente” já está comprovada. Ou seja, não precisamos comprovar que na Dança o corpo terá a oportunidade de ser pensante, pois ele já é, desde a sua presença viva no mundo.

E é por ser pensante que algumas pessoas sentem calafrios ao ouvirem histórias de suspense e outras criam movimentos de dança a partir de lembranças do passado, por exemplo.

É através do corpo que a criança experimenta o mundo, conhece as sensações de calor, frio, aconchego, dor, prazer, medo, etc., mas para isso é necessário que ela possa se movimentar e interagir com o ambiente à sua volta” (PENA et al, 2008, p. 31).

O pensamento está no corpo e possibilita um trânsito de memórias nele: ao relembrar a infância, para contar histórias engraçadas e histórias que marcaram nossas vivências no passado, também relembramos os contextos onde essas histórias se passaram. Possivelmente, a escola será um dos cenários na nossa lembrança, pois estivemos na escola por tanto tempo que é impossível ela não fazer parte da nossa memória. Mais do que isso, ficamos com o corpo “cheio” de sons, cheiros e imagens, característicos das instituições escolares.

Quem não lembra o cheiro de giz? Do barulho das crianças no pátio? Da figura da professora explicando a lição? Da cantina, da hora de cantar o hino nacional e do sinal dado para o fim da aula? Entretanto, essas são lembranças do “meu tempo”, talvez, da minha geração e do meu contexto. As escolas têm mudado, de qualquer forma, a maioria das crianças ainda permanece boa parte da sua infância dentro de uma instituição de Ensino Básico.

Nós, adultos, refletimos muito sobre o direito de toda criança frequentar a escola e ter oportunidades no âmbito da educação escolarizada. Mas, para a criança “não importa que a escola seja um direito, importa que seja agradável, interessante, instigante, que seja um lugar para onde elas desejem sempre retornar” (TIRIBA, 2008a, p. 42).

É aceitável que para aquele que passa horas do seu dia em um mesmo “terreno”, este deva ser no mínimo agradável. Não podemos medir quantitativamente a influência do sistema escolar na construção da nossa visão de mundo, mas podemos imaginar o alcance dessa experiência no processo de construção de subjetividade. Tiriba (2008a, p. 41) verifica que

A escola é o único espaço social que é frequentado diariamente, e durante um número significativo de horas, por adultos e crianças. Para os pequenos, que frequentam creches, pré escolas e as séries iniciais, especialmente os que permanecem em horário integral, é aí que, para além do convívio familiar, aprendem a viver e a conviver. Nove horas diárias, às vezes, mais! Para quem tem entre 0 e 10 anos, o que resta de tempo em cada dia? Se é na escola que grande parte da vida transcorre, é preciso que aí as crianças se sintam muito bem, que aí sejam felizes...

A interação da criança e do jovem com o “todo” do sistema escolar durante o prolongado tempo que o processo de escolarização abrange, pode encaminhar relações mais específicas, como o apreço por atividades matemáticas, esportivas ou artísticas, por exemplo. Além de sentirem-se felizes no tempo presente em que participam das atividades escolares, é necessário dar atenção a questões de formação individual. As afinidades encontradas dentro do terreno escolar poderão determinar futuramente afinidades até mesmo profissionais. Segundo Tardif e Levasseur (2011, p. 19), a escola é “uma organização social oriunda de práticas coletivas seculares, cujos modos de organização e de funcionamento pesam fortemente no destino pessoal e social de milhões de indivíduos”.

Nessa perspectiva, passamos a pautar a nossa preocupação enquanto adultos não somente no oferecimento de vagas, mas principalmente na qualidade das relações que existem dentro do sistema escolar. Relações estas entre os seres humanos envolvidos, entre os saberes que entram ou não no currículo escolar, entre o espaço ao ar livre e o espaço fechado da sala de aula e tantas outras relações possíveis de serem analisadas neste ambiente.

3. EXPERIÊNCIA NA ESCOLA E CONSIDERAÇÕES

No segundo semestre letivo de 2011, ministrei aulas de Dança a uma turma de 1º ano do Ensino Fundamental em caráter regular. Estas aulas correspondiam à parte da minha pesquisa de Mestrado, tendo como tema norteador a construção de conhecimento em Dança na escola de Ensino Básico. Realizei a parte empírica da pesquisa no Instituto de Educação General Flores da Cunha, escola estadual da cidade de Porto Alegre/RS, lecionando uma hora aula de dança para a turma, semanalmente, durante cinco meses.

No decorrer do trabalho, através da experiência prática, com o suporte teórico escolhido para dar base à pesquisa, constatei que o corpo na escola adquire

hábitos, gestos e posturas que são comuns somente aos corpos que participam do cotidiano escolar.

Numa primeira análise da experiência de campo que tive com a turma do 1º ano do Ensino Fundamental, busquei identificar interferências de diversos fatores em relação ao “corpo que dança na escola”, tais como: a organização do tempo dedicado ao ensino da Dança; as formas de organização do currículo da turma participante, que possibilitaram a inserção da Dança entre as outras disciplinas; o apoio dos pais para o desenvolvimento das atividades com artes na escola; o reconhecimento das atividades de Dança por parte da professora de classe; as outras atividades relacionadas às práticas corporais nesse ambiente; as informações trazidas pelos alunos em relação à concepção de corpo, dentre outros.

Verifiquei, através da identificação de “interferentes” sob o comportamento corporal das crianças, que mesmo elas sendo bastante jovens, demonstravam uma postura “comum” a corpos escolarizados. Aguardavam a minha posição de “mestre” frente às atividades, encaravam algumas solicitações com desconfiança (porque “aquilo” não se podia fazer na escola), esperavam a geração de uma padronização de movimentos dançados, por exemplo. Menciono que, sem a intenção de explanar a metodologia utilizada nas aulas, as atividades que foram realizadas junto a essa turma tinham a perspectiva de instigar a autonomia na criação de movimentos em Dança. E por essa razão, procurei a aproximação das características contemporâneas da Dança para o desenvolvimento do trabalho, como a utilização da improvisação e da composição coreográfica coletiva.

Com o passar dos meses, as crianças aumentaram sua disponibilidade para receber novas propostas em Dança que, até então, desconheciam. Com isso, reflito que as ações que foram desenvolvidas com intenção coletiva possibilitaram diálogos dos participantes com eles mesmos, com os colegas e com suas relações vivenciais no mundo, no cotidiano. Segundo Imbérnon (2009, p. 10), “os efeitos de natureza social e afetiva que se produzem no seio do grupo são extraordinariamente importantes para os indivíduos, porque incidem na sua própria autoestima”. Além disso, ao nos afastarmos do padrão de sala de aula, com os corpos “presos” nas cadeiras, propiciamos à inteligência corporal aguçar a curiosidade, e conseqüentemente a criatividade. Ou seja, questionamos para nosso próprio corpo: é necessário ser sempre assim? Questão que parece servir para a Dança e para a vida. Pena et al (2008, p. 30) alerta que

A rotina da escola demonstra um automatismo das relações e uma acomodação a padrões de comportamento previamente estabelecidos, onde não há lugar para o surgimento do novo. Que concepções de criança e de desenvolvimento infantil estão por trás desse modelo de educação? Seria a concepção de uma criança autônoma, criativa, capaz de produzir cultura? Parece mais a de uma criança em falta, que precisa ser ensinada, moldada.

Considero que a Dança, se incluída no espaço escolar de forma crítica, pode aumentar a amplitude de relações do indivíduo com o mundo que o cerca. E nessa

direção, questiono: que brechas, na rotina escolar, podemos encontrar para suscitar um maior envolvimento corporal na construção de saberes? Que tipos de atividades podem ser propostas para intensificar a capacidade criativa da criança e do jovem na escola, de modo a formar cidadãos autônomos e conscientes de seus próprios corpos?

Sabemos que o corpo está aprendendo e construindo conhecimento a todo o momento, mas é necessário que tenhamos a “audácia” de instigá-lo mais, de valorizá-lo mais, de incentivá-lo mais. A escola pode ser um lugar onde as práticas corporais sejam bem vindas, já que é uma instituição centralizadora da Educação na nossa sociedade. No intuito de uma formação mais completa possível do ser humano, as escolas na contemporaneidade carecem de mais atividades a nível criativo corporal.

Os corpos das crianças as quais tive a oportunidade de trabalhar refletiram aspectos de um sistema educacional defasado, porém, mostraram-se abertos na relação com propostas contemporâneas em Dança que eu havia planejado. Será que futuramente as crianças terão menos influências das vivências tradicionais? Quais são as marcas do sistema escolar que queremos imprimir nas crianças do futuro? Que memórias as crianças querem ter da escola do presente?

REFERÊNCIAS

- IMBERNÓN, Francisco. As comunidades de aprendizagem e o novo papel do professor. *Pátio*. Porto Alegre: Artmed, 2009. Ed. n. 51. p. 8-11.
- PENA, Alexandra; et al. Aconchegando o corpo na escola: as perspectivas. *Boletim Salto para o Futuro*, ano XVIII, n. 4, abril de 2008. Brasília: SEED/MEC, 2008. p. 29-40. Disponível em <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/181924Corponaescola.pdf>> Acesso em 21 de maio de 2012.
- RENGEL, Lenira. *Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica*. R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-19, jan./jun. 2009. Disponível em <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Lenira_Rengel.pdf> Acesso em 11 de julho de 2012.
- TARDIF, Maurice; LEVASSEUR, Louis. *A divisão do trabalho educativo*. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- TIRIBA, Léa. Educação e vivência do espaço: diálogos entre a arquitetura e a pedagogia. In *Boletim Salto para o Futuro*, ano XVIII, n. 4, abril de 2008. Brasília: SEED/MEC, 2008. p. 40-51. Disponível em <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/181924Corponaescola.pdf>> Acesso em 16 de julho de 2012. 2008a.
- TIRIBA, Léa. Proposta pedagógica. *Boletim Salto para o Futuro*, ano XVIII, n. 4, abril de 2008. Brasília: SEED/MEC, 2008. p. 3-13. Disponível em <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/181924Corponaescola.pdf>> Acesso em 21 de maio de 2012. 2008b.

PERFORMATIVIDADE DE CORPOS QUE DANÇAM: MEMÓRIAS ATUALIZÁVEIS NA PRESENTIDADE DO FAZER-DIZER ARTÍSTICO

Jussara Sobreira Setenta

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

setenta@ufba.br

RESUMO: Este trabalho visa discutir a articulação de ideias de dança aos aspectos da performatividade e da memória, considerando o corpo, enquanto campo de ocorrências, de fazeres artísticos de corpos que dançam, e que se desdobram num presente contaminado pelo passado e prospeccionador do futuro. A abordagem mnemônica de corpos que dançam relaciona proposições e ações que se reforçam no instante do fazer e, portanto atualiza informações e percepções que emergem de fazeres implicados com o presente que é passado e, também, futuro. A memória, presente no fazer-dizer de corpos que dançam, se expõe na presentidade do seu fazer e, assim, põe em discussão considerações de mundo rearranjáveis e em transitoriedade. Para tanto, aproxima-se de ideias de SANTOS (2005), FOUCAULT (1998), BRITTO (2005) e BITTENCOURT (2012).

PALAVRAS-CHAVE: Dança, Performatividade, Fazer-dizer, Memória

ABSTRACT: This work seeks to discuss the articulation of ideas of dance to aspects of performativity and memory considering the body as a field of occurrences of artistic doings of bodies that dance, and that unfold in a present that is contaminated by the past and prospective of the future. The mnemonic approach of bodies that dance relates propositions and actions that reinforce themselves in the moment of the doing and thereby update information and perceptions that emerge from doings implicated with the present that is past and also future. The memory present in the doing-saying of bodies that dance exposes itself in the presentness of its doing and in this way brings into discussion rearrangeable considerations of the world in transition. For this we will use ideas from SANTOS (2005), FOUCAULT (1998), BRITTO (2005) e BIITENCOURT (2012).

KEYWORDS: Dance, Performativity, Doing-saying, Memory

Para tratar da articulação entre ideias de dança, performatividade e memória, convém explicitar qual ideia de dança se propõe neste artigo e de que modo esta ideia aproxima-se da concepção de performatividade e de aspectos mnemônicos. A ideia que aqui se apresenta é a de dança como fazer-dizer do corpo, ou seja, o fazer artístico em dança expõe no seu fazer o seu dizer. Este modo de entender fazeres em dança se contrapõe a ideia de “indizibilidade” e aponta para modos de fazer que deem conta das distintas danças que o corpo é capaz de organizar

e realizar, e como estas dão conta de como entendem e se relacionam com o mundo. Neste sentido, torna-se imprescindível esclarecer que as falas de dança¹ expõem diferentes maneiras de organização e composição artística, entretanto, apresentam fazeres-dizeres em dança.

No processo de produção de falas artísticas é possível observar os modos de fazer, ressaltando a necessidade de reconhecer a existência de diferentes maneiras de estudar e organizar falas no corpo, isto é, o fazer traz tão indistintamente o dizer que essa relação torna-se coesa, articulada, e possibilita adaptações, prospecções e emergência de aspectos da complexidade nas ações de dança, onde o corpo se diz no ato de seu fazer. O fazer-dizer dá conta dos modos de agir e atuar artisticamente e se organiza em práticas entrelaçadas de experiências que não separam os modos do ser dos modos do mundo. Tais experiências discutem as ideias no corpo. O corpo, então, passa a ser tratado como sendo o campo de ocorrência de proposições e de condutas artísticas em processo contínuo de feitura.

Sendo assim, as ocorrências se dão no corpo e esse negocia com as informações a partir de acordos que se estabelecem no ato de sua constituição. Daí é possível observar falas de dança que inventam seu dizer a partir da escolha de assuntos que emergem no fazer e, aquelas que selecionam assuntos que já foram trabalhados em outros fazeres. Importa reforçar que o corpo é sempre um estado provisório de negociações com o que habitualmente se denomina de mundo interno e externo, e que atua de modo circunstancial. Não há um resultado único nem último, pois “o interessante não é ver que projeto está na base de tudo isto, mas em termos de estratégia, como as peças foram dispostas” (FOUCAULT, 1979, p.152).

Portanto, é no corpo que questões do dentro e do fora podem ter acomodamento, e o corpo, além de trocar com o ambiente onde está, também, é o ambiente onde ocorrem as discussões e as decisões provenientes do processo de fazer dança e, ainda, é no corpo que se explicitam as condições de produzir fala – especificamente nesta situação, as falas de dança. Vale esclarecer que o entendimento de ambiente trazido neste artigo é aquele de ambiente enquanto “conjunto de condições para as interações entre sistemas se estabelecerem” (BRITTO, 2008). Daí, o processo do fazer está acompanhado por traços e referências dos dois ambientes (corpo e cultura), conectando pedaços, partes, fragmentos de inúmeras informações, que vão organizando a fala no corpo. Este encontrar-se-á inevitavelmente atravessado por experiências distintas de idas e vindas, podendo expressar pensamento crítico e reflexivo destes movimentos. Tal reflexão crítica colaborará para a formulação das distintas falas que o corpo é capaz de organizar, provocando desestabilizações que propiciem a emergência de informações renovadas.

1. A proposta de falas de dança nesta argumentação é aquela na qual a fala no corpo trabalha como organização de ideias em movimento de dança e, portanto está distante de outras ideias que identifica esta fala apenas com o sinônimo de expressividade e comunicação corpórea.

Assim, este modo de fazer dança, em que ecoa o fazer-dizer materializado como ações corpóreas apresentam traços, vestígios e características de inúmeras informações que são grudadas, trocadas e negociadas através da relação sujeito-mundo. Sendo a dança um fazer-dizer, tal processo de organização e composição artística viabilizará mediações que acionam encadeamentos corpo-ambiente. A organização corporal da fala da dança faz das informações trocadas entre corpo e ambiente o seu material no mundo. Registros, marcas, histórias de vida. O tratamento dado ao corpo que se move, o entendimento de como o corpo resolve situações que se apresentam no processo de produção de falas, as maneiras de relacionarem-se com elementos externos e internos ao corpo, as escolhas no processo e para apresentação da fala vão, então, se darem a ver nas diferentes formulações. Disto, há aqui, o interesse em discutir a existência de falas de dança que inventam outros modos de dizer e assim ocorre a aproximação com a ideia de performatividade.

Na ideia de performatividade são ativadas reorganizações de experiências e possibilidades de produção que não ambicionam somente reproduzir contextos pré-estabelecidos. Ocorre um investimento no processo de reorganização que produz ações renovadas nos enunciados performativos. E, ainda, ocorre a invenção de falas próprias do fazer do corpo. Neste sentido, a performatividade não opera em contextos prontos *a priori*, ela os apronta e, é nesse momento, no da instauração do dizer que precisa inventar o modo de ser dito, que a sua ação pode ser pensada como sendo política. A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação.

A noção de proferimento corporal, impressa nas discussões de Butler (1997), faz com que seja possível pensar o corpo que dança como inventor de modos próprios de proferir ideias. Ajuda a trabalhar com o entendimento de que o corpo, quando faz algo, está dizendo algo e, se esse fazer necessita inevitavelmente de uma invenção do corpo para a sua realização, tem-se a situação na qual um corpo que dança realiza o seu fazer-dizer. Essa compreensão serve para ressaltar que, no fazer da dança performativa, se inventa um modo de dizer próprio, urdido no fazer. Um fazer que tem um tempo de feitura vinculado ao próprio fazer. Então, para produzir esse dizer só seu, o corpo trabalha experimentando/testando as informações, movimentando-as.

A performatividade da fala corporal expõe modos de tratar o corpo que dança como propositores de pensamentos de dança. A relevância do fazer enquanto espaço de emergência de ideias em movimento, substancializa o exercício de um fazer que é dizer. As formulações se organizam em rede, tecendo opções de escolha, renovando dados existentes, acolhendo dados emergentes, refletindo criticamente sobre as ações-movimentos experimentadas no contínuo do fazer corpóreo. O corpo se prepara adaptando-se às necessidades que se apresentam no decorrer do processo de produção da dança performativa. Ele pode ter experienciado, ou pode experienciar diversas técnicas de dança, diferentes

instruções motoras, mas o que vai prevalecer é a experimentação do seu fazer naquele momento, a sua adaptabilidade corporal para a enunciação daquela fala performativa.²

No falar que se inventa e, que pode ser traduzido num falar performativo, o processo tende a subverter e desestabilizar as referências. Como se trata de atos de fala que existem na e como linguagem, cada proferição precisa buscar os materiais que melhor lhe sirvam. Dessa maneira, parece perceptível que na dança que se inventa, as falas do corpo exercitem hipóteses que são levantadas no corpo e lá realizadas. No exercício que não se disponibiliza a procedimentos inventivos, as experiências são “colocadas” no corpo e lá referenciadas.

Por conta disto é possível propor que existem fazeres-dizeres em dança que privilegiam a presentidade do fazer permitindo que as emergências provenientes das experiências organizativas de composição em dança sejam percebidas e reorganizadas, ou seja, os arranjos compositivos referenciados no próprio fazer e que estão repletos de informações de outras relações espaços-temporais podem ser rearranjados favorecendo uma atualização de ideias-movimentos que constituirão o tipo de fala em exposição.

Este modo de fazer e perceber o fazer, no presente do fazer, articula discussões trazidas pela *Teoria dos Atos de Fala* de Austin (1990) – mais especificamente na disposição dos proferimentos performativos. Trazidas também por Butler (2000) – quando entende a performatividade como modo de operação do corpo que se constitui na relação corpo/sociedade em ação no mundo e, ainda, nas discussões de Santos (2006) acerca do presente enquanto instante fugaz e denso entre passado e futuro inscrito na argumentação no campo das sociologias da ausência e da emergência.

O modo performativo de enunciação de linguagem trabalhado por Austin utiliza sempre verbos no presente reorganizando proposta em ação. Há na teoria dos Atos de Fala a constatação de que “quanto mais [considerada] uma declaração, não como sentença ou proposição [...] tanto mais [considera-se] a coisa toda como ato” (AUSTIN, 1990, p. 35). Na ideia de performatividade de Butler, a qualidade do presente também pode ser encontrada na indicação de que

A força e o significado do proferimento não são exclusivamente determinados pelo contexto antecedente [...] pode ganhar força exatamente em virtude da quebra do contexto que ele performa. (BUTLER, 2000, p. 257)

Nesta mesma direção da indeterminação temporal e atenção às ocorrências no presente, Santos expõe que

2. A ideia de fala performativa aqui apresentada provém de estudos acerca da Teoria dos Atos de Fala de Austin (1990) reorganizados a partir de aspectos aproximativos dos enunciados performativos e abordagens compositivas em dança contemporânea presentes no livro *O Fazer-Dizer do Corpo: dança e performatividade*.

Trata-se de uma investigação prospectiva que opera através de dois procedimentos: tornar menos parcial o nosso conhecimento das condições do possível; tornar menos parciais as condições do possível. O primeiro procedimento visa conhecer melhor o que nas realidades investigadas faz delas pistas ou sinais; o segundo visa fortalecer essas pistas e sinais [...] É um conhecimento que avança na medida em que identifica credivelmente saberes emergentes, ou práticas emergentes. (SANTOS, 2006, p.120)

O modo de agir performativamente procura não se fixar em modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações ocorridas no processo do fazer. Quando o corpo não se propõe a inventar seu fazer, o corpo é tratado sob outros enfoques. Ainda é o corpo o ambiente onde se processam as experimentações que, então, se apresentam vinculadas a algo fora dele. Um mesmo movimento pode ser empregado para dizer falas distintas, pois, nesse caso, os movimentos são geralmente organizados ordenadamente e não inventados especificamente para cada situação.

Do contato que se estabelece entre as informações que vem de fora com as informações existentes em um corpo, ocorre um movimento de reorganização, que desencadeia a produção de outras informações. O movimento nascido dessas informações pode tomar a forma de falas construídas, estruturadas e organizadas como um discurso de dança onde, a cada nova situação do estar no mundo, já outras informações se configuram. Por conta disto, convém ressaltar a existência de modos e estratégias distintas que se apresentam nas experiências do fazer-dizer artístico em dança.

A dança indica seu estado de existir com as imagens/pensamentos/informações que lhe dão forma. Como um sistema dinâmico e em permanente fluxo, vai atuar contaminando, ao mesmo tempo, em que é contaminada, descrevendo em tempo real o estado em que se encontra. Na organização do corpo que dança, tal corpo pode ainda ser entendido sob outra perspectiva, porém, próxima desta argumentação de presentidade. A partir dos estudos de Bittencourt pode-se entender que

O corpo, assim, é imagem em fluxo de tempo. As imagens emergem como modos de sua própria percepção. Imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade. Ou seja, quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo o movimento presente nas ações do corpo (BITTENCOURT, 2012, p.12-13)

Importante é notar que formulações renovadas só podem ocorrer no corpo que se coloca em estado de disponibilidade. Será preciso disposição em acolher informações estrangeiras, estranhas ao corpo, para que transitem por ele e possam ganhar existência ou não. Entende-se que estar em disponibilidade não significa

despir o corpo das informações existentes. Essas não podem ser descartadas. É interessante que ocorra o aproveitamento das informações, estrangeiras e conhecidas, no exercício do fazer, no processo de produção da fala. A reflexão crítica, mais uma vez, pode colaborar para a percepção de como se aproveitam as informações.

Trabalhar com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de se movimentar que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer em dança implica numa disponibilidade para revisitar e reconfigurar modelos históricos, sociais, políticos e culturais e, nesse movimento, se reconfigurar também. A experiência num processo de composição é uma experiência de atuação entre os corpos, tempos e espaços.

Levando-se em conta tais considerações, este artigo arrisca indicar que, num processo compositivo em dança, a qualidade presencial é significativa e potencial e, a memória, recurso comumente atrelado a procedimentos de fidelidade de cópia em atividades artísticas de dança, pode ser entendida como invenção. Isto porque, diante das considerações exemplificadas anteriormente parece impossível ignorar a dinâmica espaço-temporal e o movimento em fluxo que não se prendem fixamente ao “antes” e ao “depois” de cada movimentação, mas traz para o presente do fazer o antes que já se faz depois no momento do fazer.

A organização das memórias num processo de investigação pode-se dar em condições fronteiriças, onde o corpo atue traduzindo informações que podem estar no presente, no passado ou no futuro e onde as propostas sigam um procedimento onde a organização possa resistir à soberania do “já determinado” e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível. As experimentações rumam para um processo de investigação aberto para outras e diferentes possibilidades. Trata-se de uma situação sem a qual, também, seja possível o acolhimento das diferenças que fazem parte de qualquer processo de construção e produção de conhecimento. Sem buscar uma equalização de pensamentos, o investimento se dá na criação de propósitos e questões capazes de se enunciarem como espaço de relacionamento entre dança, memória, tradução e investigação atravessado pela diferença.

Aqueles “algos” do movimento que pareciam fixados na memória, seguem, continuam e se apresentam de modo diferente. Já não existem exatamente como memorizados, uma vez que a memória se organiza no corpo e sendo o corpo percepção e ação em constante processo de modificação, o que parece acontecer é uma invenção subsidiada por informações do passado que foi futuro e que no presente, se reorganiza se valendo do movimento perceptivo do que pode ser acessado e de tantos outros acessos possíveis em outros tantos momentos e movimentos de modificação e atualização nos/dos corpos. Como nos ensina Bittencourt, “corpo é processo e repetição, é ação modificada. O corpo não congela experiências, as reorganiza” (BITTENCOURT, 2012, p.86).

Esta constatação corrobora com a proposição de memória como invenção e propiciadora de organizações e reorganizações artísticas compositivas em dança. A organização das memórias num processo de investigação pode se dar em condi-

ções fronteiriças, onde o corpo atue traduzindo informações que podem estar no presente, no passado ou no futuro e onde as propostas sigam um procedimento na qual a organização possa resistir à soberania do “já determinado” e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J.L. *Quando Dizer é Fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BITTENCOURT, Adriana Machado. *Imagens como Acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a politics of the performative*. New York: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith (2000). *Speech Acts Politically*. In: MCQUILLAN Martin. *Deconstruction a reader*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpo e ambiente: co-determinações em processo* In Paisagens do Corpo. *Cadernos PPG-AU*, número Especial. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SETENTA, Jussara S. *O Fazer-Dizer do Corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

A IDEIA DE PERFORMATIVIDADE E A IDEIA DE DANÇA COMO FAZER-DIZER DE CORPOS: IMPLICAÇÕES ARTÍSTICAS, POLÍTICAS E EPISTEMOLÓGICAS

Jussara Sobreira Setenta

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

setenta@ufba.br

RESUMO: A partir da premissa de que dança e política compartilham o mesmo processo de constituição de propostas e idéias artísticas e coletivas, esta exposição afirma que é possível pensar a dança como um fazer que seja dizer, onde, dança e política coexistem e acionam outros modos de agir artisticamente, capaz de discutir com o seu fazer, qual o “lugar” da dança na sociedade atual. Para isso, aborda o corpo que dança com ênfase na organização da fala (do corpo), nas questões de poder contidas nesses corpos e as implicações artísticas, políticas e epistemológicas provenientes de fazeres-dizeres da/em dança. A apresentação destas ideias permitirá o acesso a informações pertinentes às maneiras aproximativas que articulam aspectos e abordagens de distintos campos de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Performatividade; Fazer-dizer.

ABSTRACT: From the premiss that dance and political action share the same process of constituting artistic and collective proposals and ideas, this exposition affirms that it is possible to think of dance as a doing that is saying, where dance and political action co-exist and bring out other modes of artistic action which are able to discuss, within their doing, the place of dance in contemporary society. For this, we approach the body that dances with emphasis in the organization of speaking (the body's), in relation to the questions of power contained in these bodies and the artistic, political and epistemological implications of the doing-saying of/in dance. The presentation of these ideas will permit access to information pertinent to the approximating manners that articulate aspects and approaches to distinct fields of knowledge.

KEYWORDS: Dance; Performativity; Doing-saying.

Para início de conversa convém pontuar as implicações artísticas, políticas e epistemológicas que as ideias de performatividade e de dança como fazer-dizer do corpo carregam. De partida tais ideias encontram-se implicadas epistemologicamente considerando que na organização das informações teóricas e práticas ocorre a curiosidade por entender como se conhece o que se conhece e, neste sentido lidar com aquilo que se acredita na tentativa de encontrar um modo de tratar ideias e questões de campos distintos não para justificar sua validade e torná-la aceita, mas para entendê-las a partir das relações entre os elementos

presentes na constituição das propostas e na coerência proveniente do conjunto de relações que indicam consistência na exposição delas no mundo.

Por em discussão a ideia de performatividade – construída e refletida em outro campo de conhecimento e aproximá-la de ideias de dança é recorrer a princípios da compreensão acima referida para organizar propostas e condutas artísticas. Então, a ideia de performatividade é trazida para discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança. A observação da produção desse falar propiciará a percepção de que, o corpo que dança organiza e constitui (configura) sua fala no fazer. Um jeito diferenciado de observar o corpo que dança que, no seu fazer, se torna um fazer-dizer.

Portanto, o que acontece é a coimplicação epistemológica, política e artística nas questões que focalizam a utilização das ideias de performatividade na organização do corpo que dança indicando a importância de aproximar tal ideia aos fazeres da dança contemporânea. Vale advertir que a ideia de performatividade não deve ser tratada como um adjetivo. Há um conjunto de condições e considerações que orientam a construção destas ideias e estas não se resumem a adjetivação, mas a observação atenta dos modos de constituição e organização espaço/temporal de ideias-ações.

A modalidade de fala aqui denominada de fazer-dizer considera que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo. Através da observação do modo como esse falar se produz surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Ele se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. Trata-se da ocorrência da predisposição a um fazer que se apronta na ação do fazer. Por entender melhor como, por exemplo, o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança. De investigar de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo.

Porém, considera-se importante ressaltar que a noção de fala aqui trazida se organiza considerando informações presentes na teoria dos atos de fala em Austin (1990), quando indica que a enunciação verbal produz falas que se distinguem (aquelas que apenas descrevem e aquelas que agem). Nos enunciados (falas) corporais da dança, essa distinção também pode ser observada, ou seja, torna-se imprescindível observar as diferentes maneiras de como se organiza a fala da dança¹ no corpo em movimento de dança. O modo performativo de enunciação da linguagem, aquele que utiliza sempre verbos no presente, faz pensar nas ações corporais de dança que possam privilegiar ideias-movimentos, que se

1. A fala no corpo é aqui trabalhada como a organização das ideias em movimento de dança. Tais ideias distanciam-se de argumentações que identificam (de modo enfático e primordial) essa fala com o sinônimo de expressividade e comunicação do corpo.

processam no fazer (o presente do movimento). Elas vão constituir-se em processos significativos que, pela natureza da relação entre significação/uso tendem a exercitar uma reflexão crítica na enunciação em dança.

A produção enunciativa em dança é ação de um tipo de fazer que pode ser pensado no sentido de um verbo no presente — o que se afigura como bastante diferente de reproduzir uma feitura já aprontada. O tempo de referência é o tempo presente, que aponta para o momento de sua feitura e não para referentes fora do fazer. O corpo que dança pode lidar de maneiras distintas com seu modo de fazer. Pode privilegiar o exercício descritivo de referências, pode preferir a narrativa em sequência linear, pode priorizar o processo e não a obediência a um produto; pode optar por várias outras escolhas. Entretanto, para ser capaz de distinguir essas possibilidades tanto quanto outras tantas há que exercitar uma reflexão crítica. Nesse sentido, a própria possibilidade de traduzir elementos discutidos no ambiente da linguagem para o ambiente do corpo que dança pode ser tomada como uma empreitada performativa.

No performativo, as ações se configuram nelas mesmas e não em referentes fora dela. Isso é interessante para pensar o corpo que dança sem se descolar dele. Observá-lo no seu fazer, sem deixá-lo em segundo plano, a partir do corpo que, em sua produção, constitui sua fala. O seu fazer-dizer leva esse entendimento para outro espaço, mais ampliado de compreensão do termo performativo e culmina na aproximação ao conceito de performatividade.

A implicação política no entendimento do corpo como realizador de atos de fala performativos indica a existência de situações de poder na relação do social e do corporal e, o que provoca a mobilização de ações que recontextualizam condições pré-estabelecidas. Por conta disto, a importância do conteúdo político da fala que se constrói como um modo de operação do corpo. Esse modo de operar se baseia no entendimento de política como ação para o bem comum, atenta aos vínculos que se estabelecem entre sujeitos e sociedades e que incidem na formulação do indivíduo político.

Trazer essa compreensão e discussão para o ambiente do corpo que dança, permite o emprego do conceito de política como performatividade. É a performatividade do performativo. O uso de conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de um conjunto de informações que implica em determinado modo de se agir no mundo — cada qual com sua consequência política. Faz pensar ainda nos procedimentos do corpo que dança a partir de modelos convencionalizados, sistematizados. Importa aqui discutir a constituição da fala da dança que se organiza no corpo tendo em vista que ela também resulta do vínculo com a sociedade e com as estruturas de poder. E sustentar que ela se distingue de outras falas da dança que se formulam com outros pressupostos.

Neste sentido, convém salientar que a ideia de performatividade foi construída pela filósofa estadunidense Judith Butler e, a aproximação desta ideia às ideias

de dança corroborou com a proposição da ideia de dança como fazer que também fosse dizer. A partir do entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo, Butler (2000) inicia a investigação na qual os atos de fala são construídos como conduta. A noção de proferimento corporal, impressa nas discussões de Butler (1997), faz com que seja possível pensar o corpo que dança como inventor de modos próprios de proferir idéias. Ajuda a trabalhar com o entendimento de que o corpo, quando faz algo, ele está dizendo algo e, se esse fazer necessita inevitavelmente de uma invenção do corpo para a sua realização (pode ser dito), tem-se a situação de um corpo que dança o seu fazer-dizer.

Nesta compreensão que rearranja informações constituídas em campo de saber diferenciado, a performatividade vai significar não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas. No processo de organização dos campos de fala há o exercício de reconhecer, selecionar e reorganizar informações. As ocorrências e emergências organizativas se dão no corpo e esse negocia com a informação a partir de acordos que se estabelecem no ato de sua constituição. Daí é possível observar falas de dança que inventam seu dizer a partir da escolha de assuntos que emergem no fazer e, aquelas que selecionam assuntos que já foram trabalhados em outros fazeres.

No fazer da dança, as escolhas são determinantes na formulação das falas e na apresentação das idéias no corpo. O que fica (escolhido) e o que não fica (não escolhido) expressam a maneira como o corpo lida com as informações. No trato com o movimento, o corpo que dança experimenta um tipo de “censura” a partir da escolha de ações corpóreas que emergem e/ou se repetem no processo de produção da fala. Vale notar que as implicações dessas escolhas na formulação da fala da dança indicam a ocorrência de processos distintos na produção artística em dança.

Do contato estabelecido entre as informações que vêm de fora com as informações existentes em um corpo, ocorre um movimento de reorganização, que desencadeia a produção de outras informações. O movimento nascido dessas informações pode tomar a forma de falas construídas, estruturadas e organizadas como fala de dança onde, a cada nova situação do estar no mundo, já outras informações se configuram.

A idéia de dança como fazer-dizer do corpo carrega a compreensão de que a construção-organização da fala da dança seja, talvez, ainda mais aberta e proliferadora de significados que o do verbal. A intencionalidade dessa fala reside nela mesma, ou seja, no fazer. Entende-se que o corpo em movimento de dança participa de um processo contínuo, onde as informações não desaparecem, mesmo depois de exposta à público. O dizer implicado no fazer imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam o corpo. A fala da dança, então encontra diferentes espaços de percepção nos diversos sistemas corporais com que entra em contato e pertence a um processo de muitas possibilidades de percepção e organização: pertence a um coletivo.

No processo de produção da fala da dança é possível observar os modos de fazer ressaltando a necessidade de reconhecer a existência de diferentes maneiras de organizar a fala no corpo, daí a possibilidade de se discutir os distintos procedimentos e modos de organização. Convém compartilhar do entendimento de que dança, na organização de sua fala, não existe para ser entendida, compreendida no sentido em que o senso comum atribui a esse termo, mas trabalhada pela percepção como uma coleção de idéias que arranhou um certo modo de se organizar no corpo.

A indicação da diferença nos fazeres em dança, não supõe valores qualitativos nem inclinação para classificação em grupos opostos. A abordagem da diferença é feita para ressaltar modos e estratégias distintas que se apresentam nas experiências desse fazer artístico. O tratamento dado ao corpo que se move, o entendimento de como o corpo resolve situações que se apresentam no processo de produção de falas, as maneiras de relacionarem-se com elementos externos e internos ao corpo, as escolhas no processo e para apresentação da fala, vão, então, se dar a ver nas diferentes formulações. O processo do fazer poderá estar acompanhado por exercícios de reflexão crítica que colaborem para a organização da fala, provocando desestabilizações que propiciem a emergência de informações renovadas.

O entendimento de fala performativa que é construída no corpo, e onde as ações investem na investigação e na experimentação de outras falas vai agir produzindo intervenções na produção da fala. O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer. No exercício do fazer, no processo de produção da fala, a reflexão crítica, mais uma vez, pode colaborar para a percepção de como se aproveitam as informações.

Essa compreensão serve para ressaltar que no fazer da dança performativa se inventa um modo de dizer próprio, urdido no fazer. Um fazer que tem um tempo de feitura vinculado ao próprio fazer. Então, para produzir esse dizer só seu, o corpo trabalha experimentando/testando as informações, movimentando-as. Através da repetição de movimentos vai-se acionando o corpo para a organização da fala e, ainda ocorre a invenção de falas próprias do fazer do corpo.

A performatividade da fala corporal encontrar-se-á exposta no modo de tratar o corpo que dança, aqui entendido enquanto propositor de pensamentos de dança. A relevância do fazer enquanto espaço de emergência de idéias em movimento, substancializa o exercício de um fazer que é dizer. As formulações se organizam em rede, tecendo opções de escolha, renovando dados existentes, acolhendo dados emergentes, refletindo criticamente sobre as ações-movimentos experimentadas no contínuo do fazer corpóreo. O corpo se prepara adaptando-se às necessidades que se apresentam no decorrer do processo de produção da dança. É em cada corpo, particularizado, onde ocorre a transformação – quem, senão ele mesmo, para falar dessas modificações?. Nesse espaço ocorrem nego-

ciações, traduzidas na articulação de diferentes informações e na possibilidade de deslocamentos de idéias e pensamentos que produzam a re-inscrição e re-configuração dos modos de organizar e enunciar a fala na dança.

Entender a produção em dança como um fazer que é dizer pode ser a expressão alternativa de perceber no corpo condições de provisoriamente e transformação. O fazer artístico vai contemplar e aproveitar as experiências e observações das condições de se estar no mundo e propor outras possibilidades de relacionamento e comprometimento com o processo de construção artística. No ambiente da performatividade, o fazer artístico é a ação do corpo, o seu próprio significado, pois o movimento é ato do corpo e se apresenta comprometido com as falas produzidas no fazer. As falas/ações que se tornam visíveis são o dizer possibilitado por inúmeros acordos que o corpo realiza para enunciar as soluções provisoriamente encontradas para certas condições/posições do seu estar no mundo.

Esses acordos vão atuar para questionar a existência de um contexto dado, e, além disto, para inaugurar novos contextos. A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o domínio do “o quê”, “para quem”, “porque” em favor de um “como” que precisa ser sempre construído. A importância de se falar/trabalhar/tratar da performatividade na contemporaneidade está em instigar a continuidade desses deslocamentos e descentramentos e tentar subverter procedimentos que tendam a fixar, e rotular idéias, pensamentos, produções e outros. São fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes, que podem ser encaradas como condutas políticas. A performatividade promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz.

Portanto, quando a dança passa a fazer certas perguntas ainda não feitas, passa a precisar exercitar um outro fazer-dizer, que seja capaz de dar conta daquilo a que se está propondo, ou seja, passa a experimentar no corpo os modos capazes de fazerem esse corpo apresentar a questão ou as questões que deram nascimento ao trabalho. Investindo, então em “estratégias” variadas que tem em comum o fato de provocarem, no corpo que dança o questionamento, entre outros, de fazeres baseados em enquadramentos mais usuais e dedicar-se a descobrir sempre modos novos de usar a relação entre movimentos que o corpo já aprendeu e os objetos aos quais esses movimentos se referem. A diferença, na performatividade, é justamente caminhar com os hábitos de convenções que questionam essa relação, com ações que vão de encontro às premissas e prerrogativas reconhecidas pela maioria como sendo as que regulam o fazer da dança. Afinal, se ela é um fazer específico do seu dizer, para cada dizer precisará inventar um jeito próprio, que lhe corresponda.

A diferença, então, vai configurar-se enquanto qualidade operativa da performatividade na produção do fazer-dizer. E a diferença está aqui tratada não como resultado de um processo, mas enquanto o processo – ele mesmo, que a produz. A diferença nos modos de organizar a dança vai estar nos espaços de

transformação e negociação e num movimento constante para construção de outros espaços. Ressalta-se a existência aí de um espaço de troca, interação e encontro. Sob essa perspectiva, é necessário falar de identidades coletivas que se constroem mutuamente, a partir de interesses móveis que interferem nos modos de organização do fazer dança.

Então, na aproximação com essa maneira de organizar da dança contemporânea, há que se observar a dança que se apresenta e perceber nela, e a partir dela, desse modo como está se apresentando, as conexões que fez para chegar ao resultado que chegou. Tentar perceber, em vez de buscar uma legenda explicativa; buscar descobrir como as idéias-questões-discussões estão formuladas; não tentar uma relação imediata entre as ações movimentos que estão sendo mostradas e as prováveis intenções que lhes deram origem – esses são bons lembretes para quem deseja se aventurar na performatividade. Acionar a percepção em vez da busca por explicação no trato com o fazer-dizer inverte o jeito habitual/convencionalizado de fazer-apreciar dança.

A aproximação com a ideia de performatividade leva a identificação de propostas que indicam diferentes modos de pensar como se faz dança e, também, pensar as implicações artísticas, políticas e epistemológicas desse fazer. Faz pensar para repensar essas instâncias no próprio fazer, no presente do fazer. Pensar sob esta perspectiva cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *Quando Dizer é Fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a politics of the performative*. New York: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of sex*. Newyork: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. Speech Acts Politically. In: MCQUILLAN Martin. *Deconstruction a reader*. Edimburgo: Edimburgo University Press, 2000.
- SETENTA, Jussara Sobreira. *O Fazer-Dizer do Corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

JAGUARIBE: A ARTÉRIA ABERTA

Karuna Sindhu de Paula

Mestre em História do Norte e Nordeste (UFPE)

kdepaula06@gmail.com

RESUMO: O presente texto discute os desdobramentos advindos da instituição do rio Jaguaribe (CE), como ‘sangue’ do Ceará, perpetrada pelo poema do jornalista Demócrito Rocha e, depois, retomada por políticos com fins de intervenções técnico-científicas no espaço natural demarcado pelo Jaguaribe. O entendimento do rio como uma corrente sanguínea é estudado em coadunação às reflexões sobre o conceito de corpo social, dialogando em especial com o livro “Carne e Pedra: O Corpo e a Cidade na civilização Ocidental”, de Richard Sennet, transpondo para o ambiente natural a problematização das relações com entre corpo e espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Rio Jaguaribe; Intervenção; Técnica; Sangue; Ceará.

RESUMEN: En este trabajo se analizan las consecuencias que se derivan de la institución del río Jaguaribe, situado en Ceará, como la “sangre” de Ceará, perpetrado por el poema del periodista Demócrito Rocha, y más tarde retomado por los políticos para fines de intervenciones científico-técnicas en el espacio natural delimitado por el Jaguaribe. La comprensión del río como una corriente de sangre es estudiada en las reflexiones sobre el concepto del cuerpo social, especialmente el diálogo con el libro “La carne y la piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental” de Richard Sennet, llevando al ambiente natural la problematización de la relación entre el cuerpo y el espacio.

PALABRAS CLAVE: Río Jaguaribe, técnica, intervención, la sangre, Ceará.

Mas esperamos há cerca de quarenta anos que um dia alguém resolva ajudar ao lutador indômito que teve talvez a sorte de um Prometeu. E terá ele também, como o gigante da mitologia helênica, um Hércules que o salve do martírio que deveria ser eterno.

(T. de Sá Barreto – ‘Protofonia do Jaguaribe’)

Toda paisagem humana traz as marcas de suas técnicas

(P. Gourou, apud Santos, 1996)

O Rio Jaguaribe

O Rio Jaguaribe é uma artéria aberta
por onde escorre e se perde

o sangue do Ceará.
O mar não se tinge de vermelho
porque o sangue do Ceará
é azul ...

Todo plasma
toda essa hemoglobina
na sístole dos invernos
vai perder-se no mar.

Há milênios... desde que se rompeu a túnica
das rochas na explosão dos cataclismos
ou na erosão secular do calcário
do gnaisse do quartzo da sílica natural ...

E a ruptura dos aneurismas dos açudes...
Quanto tempo perdido!

E o pobre doente – o Ceará – anemiado,
esquelético, pedinte e desnutrido –
a vasta rede capilar a queimar-se na soalheira –
é o gigante com a artéria aberta
resistindo e morrendo
resistindo e morrendo
resistindo e morrendo
morrendo e resistindo...

(Foi a espada de um Deus que te feriu
a carótida
a ti – Fênix do Brasil.)

E o teu cérebro ainda pensa
e o teu coração ainda pulsa
e o teu pulmão ainda respira
e o teu braço ainda constrói
e o teu pé ainda emigra
e ainda povoa.

As células mirradas do Ceará
quando o céu lhe dá a injeção de soro
dos aguaceiros –
as células mirradas do Ceará
intumescem o protoplasma

(como os seus capulhos de algodão)
e nucleiam-se de verde
– é a cromatina dos roçados no sertão...

(Ah, se ele alcançasse um coágulo de rocha!)

E o sangue a correr pela artéria do rio Jaguaribe...
o sangue a correr
mal que é chegado aos ventrículos das nascentes ...
o sangue a correr e ninguém o estanca...

Homens da pátria – ouvi:
– Salvai o Ceará!
Quem é o presidente da República?
Depressa
uma pinça hemostática em Orós!
Homens –
o Ceará está morrendo, está
esvaindo-se em sangue ...

Ninguém o escuta, ninguém o escuta
e o gigante dobra a cabeça sobre o peito
enorme,
e o gigante curva os joelhos no pó
da terra calcinada, e

– nos últimos arrancos – vai
morrendo e resistindo
morrendo e resistindo
morrendo e resistindo

O gigante morre e renasce; o ‘grande rio’ se esvai em seu leito, seca, e não vinga a promessa de vida que acena a cada inverno para os seus ribeirinhos. Este poema de Demócrito Rocha construiu, para o rio Jaguaribe, uma metáfora que denota um lugar que continuamente lhe é conferido: o de sangue, corrente sanguínea do Ceará. O poema foi intitulado apenas de ‘O rio Jaguaribe’. Proeza da poesia, em suas linhas contou a história cíclica e funesta do rio, de modo a ser o Rio e o Ceará confundidos na sina de morrer e resistir, morrer e resistir, resistir e morrer. O poema clama pela salvação e pelo socorro em forma de ação que interrompa a hemorragia que sofre o Rio, artéria aberta do corpo do Ceará. O corpo doente (do rio), que do céu recebe injeções de soro em forma de chuva, clama, grita e ninguém o escuta. Assim, a cada ano, vê o Ceará todo o seu sangue

tingir de azul os mares e praias de Aracati. Órgão propulsor da vida num corpo endêmico, o Jaguaribe é leite (terra seca) e água, sangue e artéria, simultaneamente. O vaso e o tecido conjuntivo líquido, que têm a função de manutenção da vida, no ‘organismo’ do Ceará.

No poema instintuante de Demócrito Rocha, o rio Jaguaribe é artéria e não veia; ele leva dos ventrículos do coração aos órgãos do corpo, o sangue¹. Mas, ‘depressa’, pede o poeta, ‘uma pinça hemostática’, instrumento cirúrgico que estanca, barra o sangue que jorra sem propósito. No boqueirão do Orós era o ponto preciso onde essa pinça deveria corrigir o fado deste Prometeu, que via anualmente seu leite secar, somente para no seguinte ano, vê-lo outra vez cheio, e depois seco, e depois cheio. Um Prometeu que dava aos homens do Ceará a promessa da água, bem tão necessário à manutenção da vida humana, quanto o fogo mítico que o Prometeu grego de Hesíodo e Ésquilo roubou dos deuses, e concedeu ao homem, numa dádiva de desmedido amor (REZENDE, 2009). Além da água, carregava consigo e em si, a esperança num futuro próspero. Já acorrentado, o Prometeu de Ésquilo diz que acabou com os terrores provocados nos homens em vista da morte, e que o remédio encontrado para este mal fora ‘dar-lhes imensa esperança no futuro’. Os alcances dos versos de Demócrito Rocha perpassavam por atribuir, ao Jaguaribe, o papel de ‘esperança’ maior do Ceará.

Apesar do estado de endemia do Rio, este, tomando um corpo, representando os muitos corpos daqueles que, em suas margens sofriam com a carência de água, ainda migravam com seus pés, ainda construíam com seus braços, ainda respiravam pelos seus pulmões, e ainda resistiam. Mas, o Jaguaribe carecia de salvação. Qual Prometeu, de um Hércules que o livrasse do castigo dado para ser eterno. Esperava por um ‘grande homem’, um líder capaz de redimi-lo de sua triste sina. Salienta o poema que o Jaguaribe, o Ceará e o povo do Ceará, tornados um nos versos sobre o rio, continuamente viam perderem-se no mar as águas da esperança, do progresso, da perenização, e de uma melhor vida no sertão do vale do Jaguaribe. Utilizando uma linguagem médico emergencial, Demócrito

1. São as artérias que distribuem o sangue, do coração, para todas as partes do corpo humano. Contrastam com as veias, que carregam o sangue aos átrios do coração; são inversos movimentos de circulação do sangue: as veias levam *do* coração para o corpo, enquanto as veias levam o sangue do corpo *ao* coração. Este poema de Demócrito Rocha *instiui* ao Jaguaribe o lugar de sangue do Ceará, de forma que o rio assume a significação de vida e salvação do Estado. Demócrito Rocha (nascido em 1888, Caravelas/Bahia, faleceu em Fortaleza, 1943) foi funcionário dos Correios, dentista e jornalista. Desenvolveu muitas atividades literárias, fundou um dos principais jornais, hoje, do Estado do Ceará: ‘O Povo’, além de, em 1929, fundar a revista chamada *Maracajá*; esta revista constituiu importante órgão que congregou as publicações literárias modernistas na cidade de Fortaleza. Como poeta, a sua obra não foi sistematicamente publicada, entretanto o seu poema ‘O rio Jaguaribe’ foi amplamente difundido e citado, constituindo ‘a voz’ pela qual se fazia um brado coletivo. Não há especificação do ano em que foi escrito o referido poema. FONTE: <http://www.fdr.com.br/> (sítio da Fundação Demócrito Rocha).

Rocha coloca o rio Jaguaribe numa mesa de cirurgia, cuja técnica de socorro é a construção da barragem do Orós, uma pinça hemostática que faria estancar essa sangria que tingia fugazmente de verde o sertão.

A ponte 'Demócrito Rocha' sobre o rio Jaguaribe, em Iguatu, ostenta a frase lapidar de seu patrono: "o Jaguaribe é uma artéria aberta..." O autor desta frase jamais poderia imaginar o alcance dessa oração, de vez que os autores não costumam julgarem-se geniais; nem tampouco os administradores e políticos que lá a puseram no bronze frio com o fim de prestar-lhe uma homenagem. Ela representa muito mais que um tributo ao autor do poema, muito mais que uma inscrição política ou literária. Ter-se-ia a ideia que ela foi gravada pelo inconsciente: pela movimentação da natureza ou pelas forças telúricas num brado surdo a clamar pela atenção dos homens do meu país para a verdade que ela por si só representa (SÁ BARRETO, 1962, p. 35).

Constrói-se assim uma mitificação do poema de Demócrito Rocha, que transpõe o lugar de criação literária para ser um clamor, um brado surdo da natureza; para traduzir uma verdade natural. De fato, os versos supracitados fundam um lugar bem cristalizado no imaginário sobre o rio Jaguaribe, difundindo o mito de grandiosidade do Rio. A difusão de um mito opera fazendo com que este tome conta dos espíritos, fale às imaginações, e se instale na consciência (FEBVRE, 2000, p. 54). Este poema será exaustivamente trazido ao centro das evocações sobre o Rio, tecidas com os olhos da distância; das falas daqueles que não viviam no rio, mas, que se ligavam, de alguma forma, ao Jaguaribe. Transparecem nessas falas preocupações que buscam imprimir um sentido amplo de 'redenção', 'salvação' e 'solução', termos e conceitos muito caros aos discursos dos governos qualificados por uma dada historiografia como populistas. Falas de um diálogo 'letrado', escrito, produzido por cientistas/engenheiros, políticos, literatos e jornalistas.

Criando um corpo/espço promissor no Vale do Jaguaribe, os apelos em torno da metáfora do rio como corrente sanguínea, traduziam os anseios daqueles que viam na irrigação e açudagem perspectivas definitivas para solucionar as secas do Ceará. Bastava água, e o Ceará floresceria, como era já destinado a florescer em 'magnífico progresso'. Elementos significativos aparecem no rol dos discursos em torno do 'maior problema do Ceará', e o Jaguaribe, como nas metáforas (sangue, artéria) do poema de Demócrito Rocha, fica numa intercessão de lugares, entre a sua terra (o próprio Ceará) e as suas águas (o rio). O rio e o Ceará estão contidos nessa mesma narrativa desesperançada de morrer e resistir.

As políticas salvacionistas conjugam interesses diversos num só; se valem de um amplo arsenal simbólico coadunado com anseios dados como gerais e coletivos. Constroem discursos e aparatos simbólicos que visam sustentar o poder. O entendimento do Jaguaribe como uma artéria por onde escorriam 'as águas do sangue do Ceará', fomentou uma vasta campanha pelas intervenções dentro

do rio amparadas na técnica da engenharia. Perto de assumir tons proféticos, as imagens geradas pelos versos de Demócrito Rocha sobre o Jaguaribe reforçavam também um apelo salvacionista, como foi dito, para o Ceará e para o rio, que clamava(m) por socorro aos homens da pátria e ao Presidente da República, aos de fora, enfim, para que olhassem à terra que se punha ciclicamente endêmica.

Num processo nomeado por Alcir Lenharo (1986) de ‘sacralização da política’, o Estado é visto como um ‘corpo’ para significar o conceito de nação. Assim como o Cristianismo utiliza-se do ‘corpo de Cristo’ em suas liturgias, há uma sacralização do espaço geográfico visto como *um corpo*, onde a Nação é tomada por uma unidade orgânica, interdependente, de forma que todos os órgãos e membros desse corpo devem funcionar perfeitamente, visando sempre construir/manter uma Nação saudável. Apropriando-se da ideia de sacralização, formulada por Lenharo a respeito do poder e propaganda no governo de Getúlio Vargas (Estado Novo), é possível entender que dois elementos contidos num processo discursivo que se apresenta como ‘sacralizador’, tornam-se verificáveis a partir das imagens que o poema de Demócrito Rocha engendrou para o Jaguaribe: o de corpo (sangue, artéria), e o de povo/rio que aguarda por um ‘Redentor’ que virá salvá-lo(s). No corpo do rio onde a pinça hemostática atingisse o represamento desse sangue azul,

as águas do grande rio, no coágulo da grande barragem, não mais sangram como as chagas desse povo trabalhador, mas viverão no organismo, na pulsação rítmica do coração do Ceará que, rejuvenescido, deixará de ser o filho indigente do Brasil. (SÁ BARRETO, 1962, p. 21)

Os projetos salvacionistas, pautados nesses lugares instituídos para o rio, atingiram seu ápice no Governo de Juscelino Kubitschek, num momento bastante significativo da história do Jaguaribe. Após um ano de extrema seca, houve a tentativa dos homens da ciência de intervir definitivamente no rio, perenizando-o, ou, como dirá o próprio Juscelino ‘realizar o sonho do poeta’.

Eleito Presidente da República, transformarei em realidade a justa aspiração das laboriosas populações ribeirinhas do Rio Jaguaribe, que, ao invés de ‘artéria aberta, por onde escorre o sangue do Ceará’, no lírico protesto de Demócrito Rocha, deverá ser, com a construção do Orós, um órgão propulsor, como o próprio coração, daquele mesmo sangue, que propiciará o revigoreamento e a vida do orgulho cearense. (Juscelino Kubitschek, Julho de 1955).

Retomando os discursos de campanha, Juscelino pode, com uma forte seca ocorrida em 1958 no Ceará, encontrar o cenário propício para a construção do açude Orós, haja vista os apelos discursivos que a seca proporcionava, além do estado de ânimos da opinião pública ante a calamidade e a grande quantidade de mão-de-obra de flagelados, à mercê da ajuda do governo. O rio Jaguaribe

deixaria de ser uma ‘artéria aberta’, uma artéria por onde sangravam os invernos no sertão do Ceará; ‘artéria’ que represada, concederia o orgulho, a dignidade, o progresso e grandeza a um povo. Apropriando-se do que chamou de ‘lírico protesto’ de Demócrito Rocha, Juscelino prometia concretizar um projeto de intervenção no espaço natural que dialogava, contudo, com uma noção de corpo dessacralizado, a qual permitia transformações, cirurgias e alterações na ordem natural, estabelecida por Deus.

No poema acima transcrito, o rio possui braços, pernas, numa metáfora completa que concatena em si aspectos que transcendem o plano literal e poético.

Os discursos políticos, que proclamaram o processo de perenização do Jaguaribe, mostram-se norteados por uma concepção utilitarista da ciência, atrelada ao propósito de ‘*servir à vida*’ e ao progresso. As técnicas, desenvolvidas com os avanços dos conhecimentos científicos, garantiriam ao homem dominar a natureza: ‘o homem pode dominar a partir do que sabe’, estabelecia Francis Bacon, no século XVII. Para este filósofo, a ciência (conhecimento intelectual) deveria amparar as técnicas (dos ofícios, artes mecânicas), operando uma transformação ‘real’ e ‘efetiva’ no mundo. Atribui, assim, uma função utilitarista ao saber científico. O nascimento da ciência, como técnica/tecnologia de intervenção sobre o meio, propiciaria a experimentação, adoção de um método aplicado, testado e comprovado, formulando regras técnicas precisas, que garantiriam a conexão entre saber e poder.

O discurso do presidente Juscelino Kubistchek na inauguração do Açude Orós, em janeiro de 1961, é prolixo em exaltações a ‘tecnologia’, como símbolo do avanço da cultura humana. Anuncia a vitória da ciência sobre a natureza intermitente do rio, num momento da história da civilização em que o ‘homo sapiens’ desbrava o espaço sideral. Faz uma leitura orgânica do espaço, conferindo ao rio, mais uma vez, a ‘função’ de artéria, sangue vital. No balanço dos ganhos que a tecnologia trouxe, pende a balança para o bem-estar e a vida, mesmo que a ciência e a técnica tenham proporcionado também mecanismos que impulsionearam os conflitos e as guerras. Unindo a técnica à ideia de milagre, pares de todo opostos, concatena uma série de metáforas para o Rio, articulando um discurso que transita entre a racionalidade moderna e utilitarista sobre a natureza, e o imaginário mítico forjado sobre o Jaguaribe. O discurso estabelece uma sacralização da ciência, ligando-a a vida, o milagre natural. O engenho do homem ‘operou’ (noção, por si, técnica) o milagre de manter ‘vivo’ o corpo do Ceará, fazendo correr, constante, o sangue da vida.

Orós aconteceu! O sangue do Ceará se fez um mar interior. (...) O que a natureza não dá, consegue-o a cultura. (...) Para isso fomos feitos, nós, os seres humanos: para fazer na terra o que a natureza não faz. Criador de cultura, o ‘homo sapiens’ vê, planeja, inventa, constrói e transforma. Assim, no planeta que habitamos, a evolução biológica deixa de ser necessária. Substituiu-a a evolução tecnológica. Com a mão e a razão, o ser humano tomou o leme da nave espacial, que percorre vertiginosamente o

espaço da via láctea. E foi construindo civilizações. Da terra e das águas, dos vegetais e da vida animal, foi fazendo objetos, máquinas, sociedades, sistemas econômicos e políticos. Da lição do trabalho tirou seus códigos de moral e de vida em comum. Com a tecnologia aprendeu a matar mais. Mas também aprendeu a viver mais e melhor. A tecnologia pôde realizar o sonho dos poetas. (...)

Controladas pela ciência, as águas do maior dos nossos rios correrão sempre. Não mais o leito das areias entremeado de poças lamacentas durante os longos meses de estiagem. De hoje em diante, todos os dias de todos os anos, as águas correrão constantes, unindo a esperança das populações da região na linha de prata do líquido salvador. O Jaguaribe é, agora, um rio perene. Unido ao desejo da promoção do bem comum. O engenho humano opera o milagre de transformar a geografia. O 'maior rio seco do mundo' perde esse triste apelido. O maior rio da terra do Ceará, o Jaguaribe é artéria por onde corre, sem parar, o sangue da vida.²

Milton Santos, em seu livro '*A natureza do espaço*' (1996), reflete sobre os desdobramentos que a ideia de progresso técnico científico, como indicador de desenvolvimento social, econômico e humano, incidiram sobre o meio natural, mecanizando-o e conferindo ao homem um maior poder no 'enfrentamento' contra a natureza. Nesse processo, emerge uma nova ordem 'produtiva' para o espaço, submetida às urgências do êxito comercial. As técnicas remodelam o espaço natural, visando uma utilização em larga escala dos elementos desse espaço, como os rios e as florestas, por exemplo, para a manutenção e circulação do mercado global.

REFERÊNCIAS

- FEBVRE, Lucien. *O Reno: histórias, mitos e realidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SÁ BARRETO, G. Tamyarana de. *Protofonia do Jaguaribe*. Fortaleza: Grecel, 1980.
- SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2009.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: O corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. São Paulo: Editora Best Bolso, 2008.
- VOLP, Catia Mary, SCHWARTZ, Gisele Maria, DEUTSCH, Silvia. O conceito de Corpo. *Revista Motriz* – Volume 1, Número 2, 107-110, Dezembro/1995.
- FERNANDES, Antonio Teixeira. Espaço Social e suas Representações. *Anais do VI Colóquio Ibérico de Geografia*, Setembro de 1992.

2. Discurso contido no folder comemorativo da inauguração do sangradouro do Orós (a 'válvula salvadora'). Este documento faz parte do acervo da 'Associação de Preservação Histórico-Cultural Pedro Augusto Netto', Orós.

MEMÓRIA, CORPO E SENTIDO: RELAÇÕES DE CO-IMPLICÂNCIA ENTRE EXPERIÊNCIA, CULTURA E NATUREZA

Leda Muhana Iannitelli

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

ledamuhana@gmail.com

RESUMO: Quando se trata de conceitos como corpo, memória, cognição e sentido no cenário da dança na atualidade, vemos que eles têm sido alvos de grande interesse e polêmica entre estudiosos da dança e áreas afins. Esta comunicação visa discutir tais conceitos argumentando sobre uma interconexão entre os processos que neles estão envolvidos e que apontam para relações de coimplicância entre experiência, cultura e natureza, conforme indicado no título do trabalho. Vale ressaltar que nosso entendimento sobre os conceitos acima mencionados é que eles atuam em rede de forma interativa e com contínuas transformações dinâmicas.

As neurociências, em suas recentes pesquisas, têm enunciado a indissociabilidade entre mente e corpo, postulando inclusive a base sensório-motora como imprescindível ao desenvolvimento da cognição humana. Ou seja, todas as capacidades cognitivas se baseiam em experiências sensório-motoras. Conceitos, pensamentos e raciocínio surgem das relações que são estabelecidas entre o organismo e seu ambiente. Segundo Don Tucker,

O cérebro evoluiu para regular o controle motivador das ações, conduzido pelo sistema motor, e dirigido por avaliações sensoriais de contínuos eventos do ambiente. Isto não são “faculdades” – da memória, da percepção consciente, ou de apreciação musical – que flutuam num éter mental, separado das funções corporais. Se aceitarmos que a mente surge do cérebro, então *nosso comportamento e experiência têm que ser compreendidos como elaborações de sistemas primordiais de percepção, avaliação e ação*. Quando estudamos o cérebro para ver as redes que controlam a cognição, veremos que todas as redes que estão implicadas com a cognição estão conectadas de uma forma ou de outra aos sistemas sensoriais, aos sistemas motores, ou a sistemas motivacionais. Não existem partes no cérebro para a cognição descorporalizada. (TUCKER, in JOHNSON, 2007, p. 99 – grifo meu)

Para discutir a relação entre os sistemas cognitivos e sensório-motores, tomaremos como referência recentes estudos no campo das ciências cognitivas e neurociências por pesquisadores de diferentes áreas de atuação (filósofos, linguistas, psicólogos, dentre outros). Já em 1999, George Lakoff e Mark Johnson em seu livro *Philosophy of the Flesh* argumentavam contra as separações dualistas entre corpo/mente, razão/emoção e percepção/conhecimento, baseados

em estudos nas áreas da neurobiologia, filosofia da mente e linguística. Para eles a cognição não está fora e nem se desenvolve de forma independente do corpo, como se acreditou durante séculos, e sim emerge de um conjunto de fatores associados ao nosso cérebro, à nossa experiência sensório-motora e às relações que continuamente ocorre entre organismo e ambiente. Ou seja, a mente é necessariamente *corporectada* ou corporalizada.

Antonio Damásio (2005) também formula argumentos para entender “um cérebro de um corpo com mente” (Damásio, 2005, p. 254). Para ele, a rede neural e os mecanismos de percepção e de ação no mundo, ou seja, o nosso aparato sensório-motor, é responsável pelo desenvolvimento do nosso sistema conceitual, nossa percepção de nós mesmos, nossa visão de mundo e nossa forma de raciocinar. Damásio (1994, 2000, 2004) explica ainda que o indivíduo, através da interação com outros indivíduos e com seu ambiente, forma imagens perceptivas no seu sistema nervoso. Essas imagens são o conhecimento que temos a respeito do mundo e de nós mesmos e que estabelece tanto a forma como agimos como o nosso sentido de individualidade, sem que necessariamente tenhamos consciência disso.

Para estes estudiosos, a cognição e todo o nosso sistema conceitual de conhecer o mundo, e também a forma como raciocinamos, surge exatamente a partir de nossas experiências sensório-motoras em nossa interação com o ambiente em que estamos inseridos. Ou seja, por suas funções interdependentes na formação e atuação do sujeito no mundo, não há como separar a mente do corpo, muito menos aceitar uma relação hierárquica da mente sobre o corpo. Este enunciado coloca em questão radicalmente o dualismo entre corpo e mente que, por séculos, permeou a cultura ocidental.

Talvez por lidarmos necessariamente com nosso sistema sensório-motor, nós, dançarinos, experienciamos a léxica advinda de tais percepções de forma bastante significativa. Se tais experiências são centrais à cognição humana, ao coreografarmos, ou ao ensinarmos dança, estamos atuando *nas bases formadoras* do pensamento e dos conceitos, por mais abstratos que se jampareçam. Faz-se mais claro, nos parece, o entendimento proposto por Helena Katz em sua tese de doutorado (1993) de que a dança é o pensamento do corpo. Ou seja, a forma como a dança se organiza estabelece uma léxica de pensamento corporal.

Mas, para entendermos melhor como pode ser compreendida a relação entre corpo, memória e cognição, discutiremos algumas estruturas básicas de experiência, propostas por Mark Johnson em seu livro *The Meaning of the Body* (2007). Tais estruturas são por ele nomeadas de *esquemas de imagem*, e indiciam formas de percepção e de concepção de nós mesmos, do mundo e da nossa interação com o ambiente, relacionando corpo, cognição, memória e sentido.

Segundo Shaun Gallagher, nosso esquema corporal é

Um sistema de capacidades sensório-motoras que opera abaixo do nível da intencionalidade autorreferenciada. Envolve uma série de performances

tácitas – pré-conscientes, processos subpessoais que têm um papel dinâmico em gerenciar postura e movimento. (in JOHNSON, 2007, p. 5).

Nossa experiência é formada, em sua maioria, pela natureza de nossos corpos/cérebros, pelo ambiente que nos circunda, por nossas interações sociais, e por valores e objetivos que temos. Os padrões de nossas contínuas interações vão definindo nosso entendimento de mundo e possibilitam que ajamos coerentemente dentro deste mundo. Assim, um esquema de imagem é um padrão dinâmico e recorrente que se estabelece a partir de interações entre o organismo e seu ambiente. Como tal, ele se revela através de nossa experiência sensorio-motora básica. Estas experiências residem nas estruturas mais fundamentais de percepção, manipulação de objetos e movimentos corporais. Certamente, no ofício da dança, exploramos de inúmeras formas estas estruturas geradoras de padrões dinâmicos e esquemas de imagens.

De acordo com Johnson, devido à natureza e estrutura de nossos corpos, alguns esquemas logo se apresentam, como, por exemplo, as noções de direita e esquerda, frente e costas, perto e longe, que permeiam nossas interações perceptivas. Por podermos perceber em nosso campo de percepção várias informações, apesar de fazermos opções de foco, identificou-se o esquema de imagem *centro-periferia*.

Ainda segundo Johnson, outros esquemas de imagem também se mostram óbvios, como o que decorre das forças da natureza as quais estamos expostos e que nos impulsionam e puxam continuamente. Por conta destas experiências, os esquemas de imagem de *compulsão, atração e bloqueio de movimento* podem ser identificados. Tais forças dão sentido a percepções bastante específicas. Por exemplo, objetos se movem em velocidades diferentes, eles criam trajetórias, têm um fluxo rítmico específico, iniciam e pausam o movimento, e assim por diante.

Estas são informações que definem diferentes esquemas de imagens que subsidiarão inúmeras experiências em nossa interação com o ambiente, orientando nossa percepção, comportamento e concepção de mundo. Assim, para Johnson, existem padrões e lógicas distintas a estas dimensões de nossa percepção acerca não somente dos objetos em movimento, mas também de nosso sentido cinestésico sobre nosso próprio movimento e nossa propriocepção acerca de posição e movimentos de nossas partes corporais. Por conta da gravidade, damos sentido aos conceitos de levantar e descer, ou cair. Tais habilidades se referem aos esquemas de *verticalidade* e de *equilíbrio*. Nossa experiência de movimentos em linhas retas e curvas se relacionam com o esquema de imagem da *ignição-trajetória-meta*.

E por continuamente monitorarmos nossos estados corporais (em graus, intensidades e qualidades de nossas emoções) surge o esquema do *escalonamento*, ou seja, o que se refere a nuances e variações, como qualidades de prontidão, suavidade, agitação, precisão, por exemplo, ou ainda a outras experiências como a percepção de luz forte ou fraca, som alto ou baixo, fôgo quente ou frio, suco

doce ou amargo ou ácido, todas as experiências sensório-motoras presentes em nosso cotidiano.

A percepção que envolve categorização ou o entendimento de contenção (recipiente) de várias formas e tamanhos estabelecem a lógica do conter, ou esquema da *compartimentalização*: estruturas de contenção, de invólucro, que definem uma fronteira que separa o espaço interior e o exterior. Johnson utiliza o exemplo de “o carro está na garagem” para ilustrar este esquema de imagem em outro contexto de aplicação. A garagem como o que contém, com seu espaço interior e exterior e o carro como objeto dentro deste espaço.

O que Johnson nos apresenta? Esquemas de imagens tão conhecidos e caros ao nosso fazer em dança. As noções de direita e esquerda, frente e costas, perto e longe; o esquema de imagem *centro-periferia*; o de *compulsão, atração e bloqueio de movimento*; os de *verticalidade* e de *equilíbrio*; o da *ignição-trajetória-meta*; o do *escalonamento*; e o da *compartimentalização*. Lidamos frequentemente com tais esquemas, os quais também podem ser entendidos como princípios de treinamento em dança e de exploração coreográfica. A forma com que trabalhamos tais princípios é o que define nossa individualidade, nossos entendimentos de dança, nossas opções estéticas e nossos modos operacionais.

Se as experiências com estes princípios são potencializadas, nossas possibilidades de atuação são ampliadas. Porém, se limitadas, recorrentes e solidamente sedimentadas, como é o caso de treinamentos prolongados em um gênero único e específico de dança, as possibilidades de variação se restringem. Isto porque os esquemas de imagem estabelecidos definem determinados padrões sensório-motores de memória que passam a balizar toda experiência corporalizada de movimento e de atuação no mundo.

Podemos, aqui, também levantar uma questão acerca do ensino da dança. Se pensarmos que tais esquemas são estruturantes e formadores da individualidade e dos entendimentos e atuações do sujeito no mundo, devemos compreender enquanto docentes a importância de nosso papel. Por exemplo, as noções de direita e esquerda em dança passam a ter outro sentido além daquele de ensinar movimentos para um lado ou outro no palco. Estamos aqui falando do princípio da lateralidade que pode ser compreendido como base para diferentes capacidades cognitivas: percepção de opções, busca por alternativas, multireferencialidades e flexibilidade, por exemplo. Relaciona-se inclusive com um posicionamento mais amplo do sujeito em sua interação com o ambiente, ao exercitar um sentido de visão periférica que amplia sua percepção e campo de atuação.

Este foi apenas um exemplo, mas que pode se estender a todos os demais esquemas de imagem, uma vez que todos são formadores, básicos e estruturantes. O que significa ceder ou resistir à gravidade? Qual o papel da postura vertical na experiência humana em sua interação socioambiental? De que forma trabalhar com um centro de gravidade mais baixo ou mais alto na posição vertical impacta nas percepções e comportamentos humanos? Não podemos nos furtar de lidar com tais questões, uma vez que, configuram-se precisamente como conteúdos de ensino da dança.

Falamos aqui da importância das experiências sensório-motoras na formação do indivíduo, mas não podemos tratá-la de forma isolada. Johnson argumenta que se tratamos um esquema de imagem de forma abstrata, como uma estrutura cognitiva formal, deixamos de lado sua origem corpórea e seu contexto de operacionalidade. Por outro lado, se o entendemos como apenas uma estrutura sensório-motora, não teremos como explicar o pensamento e a conceitualização abstrata.

Somente quando os esquemas de imagem são vistos como estruturas da experiência sensório-motora, utilizados para conceitualizações abstratas e raciocínio, é que se torna possível responder a questão chave: como conceitos abstratos emergem da experiência corporal proclamando uma mente descorporificada, módulos de linguagem autônomos, ou puro raciocínio? Deixar de reconhecer a não dualidade, a realidade mental/corpórea dos esquemas de imagem acarretaria no colapso de todo o projeto de utilização da lógica dos esquemas de imagem para explicar o pensamento abstrato. (JOHNSON, 2007, p. 141)

Desde infantes desenvolvemos mapas neurais a partir de nossas experiências sensório-motoras, que se revelam instrumentais em nossa capacidade de lidar e de dar sentido às experiências vividas em nossa interação com o ambiente. Johnson (2007, p. 144) resume sua concepção de esquemas de imagem da seguinte forma:

1. recorrentes, padrões estáveis de experiência sensório-motora;
2. “como-imagem”, no sentido de que ela preserva a estrutura topológica da percepção como um todo;
3. operam dinamicamente no e através do tempo;
4. são ao mesmo tempo “corporal” e “mental”;
5. são estabelecidas na interação com um ambiente maior;
6. são realizadas como padrões de ativação (ou “contornos”) nos mapas neurais topológicos;
7. são estruturas que conectam experiências sensório-motoras à conceitualizações e linguagem; e
8. por terem estruturas internas possibilitam inferências referenciadas.

Entendemos a cognição não de forma isolada, mas coimplicada diretamente nos processos sensório-motores do sujeito em sua interação com o mundo. Os esquemas de imagem atuam como eixos referenciais auxiliando o entendimento, a percepção e atuação do indivíduo no mundo; são centrais e estruturantes à memória. Pensar a dança sob esta perspectiva pode ampliar nossos entendimentos sobre nosso papel como dançarinos, coreógrafos e, principalmente, como professores de dança.

Em conclusão sobre esta questão, e de acordo com a concepção de Johnson, os sentidos ou significados existem em decorrência de três fatores interligados: o cérebro (não a mente), o corpo vivo e ativo e interações entre organismo e ambiente. Ou seja: entre experiência, natureza e cultura.

No que concerne à relação entre sentidos e memória, Johnson afirma:

Esquemas de imagens constituem um sentido emergente de significado que é pré-verbal e, em sua maioria, não-consciente. Eles são padrões inseridos nos mapas neurais topológicos que compartilhamos com outros animais, apesar de nós como humanos possuímos esquemas de imagem particulares que são mais ou menos peculiares aos nossos tipos de corpos e as características do ambiente em que vivemos. Apesar de pré-verbais, eles desempenham um papel central na sintaxe, semântica e pragmatismo da linguagem natural. Eles se encontram no coração dos significados, e estão subjacentes à linguagem, raciocínio abstrato e todas as formas de interação simbólica. (JOHNSON, 2007, p. 144-145) (*sic*)

Podemos perceber, pela perspectiva de Johnson, as bases formadoras de memória e sentido na dança e na experiência humana. Na verdade, os esquemas de imagens trazidos por Johnson configuram-se em grande parte como materiais de aulas de dança. É precisamente com isto que a dança trabalha. A partir de todas estas informações e do papel que os esquemas de imagens exercem na formação humana, podemos observar que as implicações do trabalho com dança extrapolam seu próprio campo de atuação. Neste sentido, ao invés de uma conclusão, finalizaremos com uma questão: O que de fato pode significar a prática e o ensino da dança num cenário maior de educação?

REFERÊNCIAS

- DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- JOHNSON, Mark. *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- KATZ, Helena. 1, 2, 3. *A Dança é o pensamento do corpo*. 1993. Tese (Doutorado em Dança). PUC, São Paulo.
- LAKOFF, George. & JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh – the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: 2007.

CORPO-ESPAÇO E LEMBRANÇA: POSSÍVEIS MOTIVOS PARA DANÇAR EM LUGARES DA CIDADE

Líria de Araújo Morais

Universidade Federal da Bahia (Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA)

lirica6.1@gmail.com

RESUMO: Reflexões sobre como se dá o encontro entre o corpo do dançarino e a operação da memória para agenciar processos criativos/compositivos em dança. Considera-se que o dançarino (com o agenciamento dos sentidos sensórios – olfato, audição, paladar, tato, visão), em contato com um determinado recorte do lugar do espaço da cidade (uma determinada ladeira, uma determinada janela, uma escada), pode acessar um conjunto de lembranças sobre lugares equivalentes nos quais esse dançarino conviveu anteriormente (ladeiras da infância, janela da vizinha). Se a memória é evocada como possibilidade de armazenamento de informações de um dançarino, diante de um determinado espaço, o aguçamento dessa memória/planejamento pode talvez potencializar uma criação artística em dança que se constitui dessa relação corpo/espaço no momento presente da cena, na improvisação em dança.

PALAVRAS-CHAVE: Recortes do Espaço; Lembrança; Improvisação em Dança; Relação Corpo/Espaço.

SUMMARY: Reflections on how the meeting takes place between the body of the dancer and memory operation for brokering creative processes / compositional dance. It is considered that the dancer (with the arrangement of sensory senses – smell, hearing, taste, touch, sight) in contact with a particular cut of the place of city space (a given slope, a particular window, a ladder) can access a set of memories about places where this equivalent dancer lived previously (slopes of childhood, the nearby window). If the memory is evoked as the possibility of storing information of a dancer before a given space, the sharpening of this memory / planning can perhaps empower an artistic creation in dance that is this body-space relationship in the present moment of the scene, improvisation in dance.

KEYWORDS: Clippings from Space; Souvenir; Improvisation Dance In; Body Connection Area.

Nesse texto, faz-se uma reflexão a respeito da relação corpo/espaço do sujeito que se depara com recortes dos espaços da cidade e a possibilidade de fazer desse encontro um instante poético que reúna suas lembranças passadas e o espaço ali presente para criação em dança. Aqui, a abordagem é acerca da improvisação em dança, na perspectiva do sujeito que improvisa e compõe no tempo da

apresentação, sem coreografias prévias, uma espécie de composição instantânea (MUNIZ, 2004),¹ que é feita a partir da relação corpo/espaço. A cidade e seus respectivos lugares estão sendo entendidos enquanto um espaço vivido, geográfico e social (CARLOS, 2011). A ideia de lembrança e imagem está sendo feita a partir de um cruzamento entre uma abordagem poética (BACHELARD, 1990) e uma abordagem cognitiva (DAMÁSIO, 2002). Sugere-se que os recortes do espaço da cidade (ladeiras, janelas, bancos de praças, passeios do meio da rua) se apresentam como agenciadores de lembranças para o dançarino compor no tempo presente da cena.

1. O CORPO IMPLICADO NO ESPAÇO

Ocorre uma mudança na maneira de entender o espaço na contemporaneidade. Nesta, o olhar (visual) se modifica na medida em que outras texturas e sentidos se tornam diferenciais das paisagens citadinas da atualidade. Segundo Peixoto (2003), sobre as paisagens urbanas, “o olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. [...] Tudo é textura: o skyline confunde-se com a calçada; olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro.” (PEIXOTO, 2003 p. 13).

E, ainda, segundo esse autor, quando explica sobre a mudança de perspectiva sobre uma determinada paisagem nos tempos de hoje, ressalta sobre a implicação do observador naquilo que vê, sem o antigo sentido de contemplação. Isso implica, também, num entendimento contemporâneo acerca do espaço-tempo-sujeito que se configuram juntos numa relação dinâmica. O autor explica que:

Não há mais, portanto, um observador absoluto fora do espaço e do tempo: estamos situados no aqui e agora. Dá-se um deslocamento do espectador para o vidente. As coisas não são objetos de contemplação de um observador soberano, cujo olhar varreria todo o horizonte. O sujeito não vê as coisas a distância: eles são relevo de um mesmo campo. O poder de vidência seria essencial nesse mundo sem janelas. (PEIXOTO, 2003 p. 180).

Considerando que o observador não está fora do espaço, a partir dessa ideia que nos apresenta Peixoto (2003), o artista aqui referenciado está posto à investigação na perspectiva de uma implicação deste enquanto sujeito do espaço e não *no* espaço. Essa ideia convoca ao entendimento de experiência espacial, bem como ao entendimento do espaço no século XX e na pós-modernidade, no qual o corpo não mais ocupa um determinado lugar (como o conteúdo de um recipiente), ele (o corpo) é também espaço que é modificado e modifica o espaço

1. Composição instantânea segundo a autora Zilá Muniz é um termo que vem se aplicando a um modo de improvisar

num contínuo. Do mundo Antigo ao Renascimento, o mundo sofre uma ruptura de paradigma:

O <espaço, a hierarquia de valores, foi substituído pelo espaço, sistema de grandezas>. Com os trabalhos de Kepler (1571-1630) e de Galileu (1564-1642), vão emergir dois aspectos da mutação que sofrem a física e a astronomia. Trata-se da passagem <do mundo fechado ao universo infinito> e da geometrização do espaço. (BRAUNSTEIN, PÉPIN, 1999 p.88).

Esses pensadores e cientistas inauguram a era da modernidade, em que o sujeito é entendido como um dominador do espaço, como alguém que detém o conhecimento sobre o mesmo. Esse modo de pensar já não se aplica mais, na contemporaneidade, em tempos regidos pela incerteza. Segundo Najmanovich (2001),

A forma específica da mentalidade moderna não é a mesma em Galileu, em Descartes, Newton e Leibiniz. Ainda assim, é possível abstrair um protótipo, um modelo exemplar daquilo que entendemos por mentalidade moderna. (NAJMANOVICH, 2001 p. 11).

Segundo a autora, diferentemente da modernidade, hoje,

Nossa corporalidade nos define como sistemas autônomos, como limites semipermeáveis, uma sensibilidade diferencial e em constante troca com o entorno com que estamos “enredados” em uma rede fluente de relações que implicam que estamos comprometidos em uma dinâmica de transformação em coevolução com o ambiente. Nossa corporalidade determina um campo de afetação e a classe de interações e transformações possíveis. (NAJMANOVICH, 2001 p. 26)

A autora direciona sua escrita para o sujeito pesquisador no seu enunciado. Considera-se pertinente essa ideia atrelada ao sujeito que dança, entendendo que o espaço no qual sua dança é realizada, não pode ser mera ilustração de fundo. Sugere-se que esse diálogo que já existe pela natureza do corpo em lidar com os aspectos do espaço durante a cena ou fora dela seja potencializado como possibilidade de encenação, discurso e discussão. Numa possibilidade do próprio diálogo se configurar como assunto da cena. A relação com o lugar aparece aqui para questionar o lugar do observador que também faz parte do espaço.

2. RECORTES E LEMBRANÇAS

Cidades em geral apresentam alguns detalhes em seus aspectos físicos que, quando observados de um modo mais cuidadoso, podem apresentar rastros de uso, de passantes, de aspectos que marcaram alguns trechos de suas ruas, traves-

sas e avenidas. Contudo, além do aspecto físico que a realidade desses lugares apresenta, na sua própria materialidade (escadas de madeira gasta de pessoas subirem, poste de rua marcado por pessoas terem se encostado, passeios sujos), existem os aspectos sociais de uso e contextos que implicam o corpo ali presente numa determinada situação.

Esse contexto social e seus aspectos físicos são acessados pelos sentidos do corpo (do que se vê, do que se ouve, cheira, toca). Nesse contato, lembranças podem ser acionadas sobre outras situações parecidas em espaços equivalentes em que o corpo já presenciou anteriormente. É possível, então, que tenhamos acesso a um conjunto de lembranças sobre recortes parecidos pelos quais percorremos em nossa trajetória de vida (os postes que vimos quando éramos crianças, os passeios sujos da rua por onde moramos um dia). Esse agenciamento possibilita ao dançarino uma oportunidade de compor a partir desses agenciamentos, sejam eles entendidos via cognitiva – dos processos do conhecimento –, sejam eles desdobrados em fazeres poéticos – da criação artística.

Segundo o autor Gaston Bachelard (1990), no seu livro *A poética do Espaço*, – na perspectiva filosófica e fenomenológica – a lembrança cria imagens poéticas. Essas imagens podem oferecer um emaranhado de sentidos para aquilo que acreditamos e queremos criar. Já na perspectiva das ciências cognitivas, segundo o autor António Damásio (2002), a lembrança pode funcionar como uma das funções da memória, a capacidade da recordação que esta possui de experiências passadas de um determinado sujeito.

Segundo Damásio (2002) a memória funciona no cruzamento de dois espaços – o espaço da imagem e o espaço dispositivo – o primeiro se refere às informações sensoriais imediatas (que formam imagens mentais daquilo que está externo ao corpo), e o segundo, às recordações como dispositivos de informações da experiência de um determinado sujeito. Ainda segundo esse autor, a memória é o que permite um sujeito planejar, já que localiza os fatos no tempo e direciona o futuro. A lembrança, ainda segundo Damásio (2002), é uma das operações da mente ligada ao *self* de um indivíduo, e pode ser acionada através da memória autobiográfica.

A ideia de imagem se difere nessas duas perspectivas teóricas, já que quando Bachelard (1990) explica sobre a formação de imagens a partir das lembranças, está se referindo ao campo da poética, são imagens poéticas, relacionadas ao campo da filosofia.

Já quando o autor Damásio (2002) se refere a imagens mentais está se referindo aos mapas mentais que se constituem a partir das portadas sensoriais (sentidos – visão, audição, tato, olfato e paladar), que se cruzam para criar estados de corpo – imagens, que não são apenas visuais e que cria uma memória de experiências sensitivas, constituindo o aprendizado ao longo da vida de uma determinada pessoa. Dessa forma, sugere-se que a lembrança pode, enquanto processo cognitivo e enquanto processo poético, agenciar desdobramentos criativos para o dançarino improvisador que compõe a partir de recortes de lugares da cidade.

3. RECORTES DE LUGARES DA CIDADE

É possível talvez criar uma noção de limite do espaço, como uma possibilidade de escolha de uma parte específica do espaço. Por exemplo, se olhamos para a fachada de uma casa, apenas uma janela dessa casa seria um recorte, ou mesmo apenas o degrau da porta seria outro recorte – o recorte pode apresentar uma dimensão maior (que toma todo um vão da casa, ou toda uma ladeira) ou uma dimensão menor (como uma determinada árvore da praça). Ao longo da experiência de pessoas com o seu próprio aprendizado e sua noção de espaço, essas dimensões na lembrança se modificam e ganham significados diferenciados ao longo de suas histórias de vida. Uma criança de seis anos, quando olha uma mesa maior que seu próprio tamanho, registra esse recorte como algo maior que seu corpo, mas também pode reconhecer se está na casa de sua mãe ou de sua tia, por exemplo, criando um conjunto de lembranças referentes a esses dois aspectos do ambiente.

Para o artista da dança, nesse caso, parece importante criar conexões para além de algo que se limita apenas à sua imaginação. Paradoxalmente, estamos falando de lembranças autobiográficas que dizem respeito apenas ao sujeito que lembra, mas a composição que se instaura a partir da lembrança, acontece no presente. Nos recortes de um lugar na cidade, esse artista para improvisar precisa criar conexões com a realidade, ou seja, considerar as funções desse lugar, sua organização humana, o contexto e costume em qual está improvisando. Dessa forma, as lembranças autobiográficas se instauram, mas não devem distanciar a atenção de quem dança do que acontece ao seu redor: pessoas que passam e perguntam sobre algo, cachorro que late e interrompe um movimento, sino de igreja que toca e sugere um andamento de caminhada. Na geografia, segundo a autora Ana Fani Carlos (2011).

Há um movimento na constituição do pensamento geográfico que, ao longo de sua história, permite caminhar do conceito de localização das atividades na superfície da terra ao de organização do espaço pelo grupo humano, para pensar os conteúdos dos processos constitutivos do espaço – sua natureza de sentido. (CARLOS, 2011 p. 59, 60)

Assim, a ideia de espaço está implicada com as pessoas que nele se organizam, as pessoas são o espaço também. Ainda segundo a autora, “O uso se realiza através do corpo (o próprio corpo é extensão do espaço) e de todos os sentidos humanos, e a ação humana se realiza (...), delimitando e imprimindo os “rastros” da civilização.” (CARLOS, 2011 p. 63). Dessa forma, o corpo humano é o ponto-eixo para essa conexão entre um entendimento geográfico e um fazer artístico em dança (do corpo de quem dança e do corpo que ocupa os espaços em quais se escolhe dançar), que parte do espaço.

Dessa maneira, o corpo não se restringe a uma relação com superfícies diferenciadas dos recortes de espaço (textura, cor temperatura, cheiro), mas a relação social com esses recortes (se é uma casa residencial, se é uma ladeira de comércio, se é um degrau de cemitério), como também pode direcionar uma conexão com as lembranças que esses recortes suscitam. Nessas lembranças, há informações sensitivas, como também sociais.

4. COMPOR NO ESPAÇO VIVIDO – UMA POÉTICA POR DENTRO DO ESPAÇO.

A observação de como esses recortes são usados, cotidianamente, pelas pessoas da cidade, se torna um dado imprescindível para a composição aqui proposta, pois se parte das ações de corpo das pessoas que usam o espaço. Esse uso pode ser realizado, a partir da proposta desse estudo, pelo artista da dança como um (material de movimento), um modo de estar entre as pessoas da cidade, vivenciando em suas ações. Ao longo da sua utilização, esse uso pode vir a ser subvertido, ou seja, a composição no corpo se conecta com ações que já são uma convenção do lugar, para disparar outras ações. Uma vez que o artista esteja num determinado espaço, há de se experimentar, no corpo, repetindo a mesma ação das pessoas do lugar, e a partir dessa ação, propor outras coisas. Por exemplo, digamos que num determinado lugar, as pessoas sobem a escada da igreja para rezar. Consideremos que pessoas sobem escadas diferentes em todo o mundo (cada subir de escada de igreja se faz de um modo diferente) por conta de sua localização, costumes, tamanho das pessoas e dos degraus. Vamos voltar ao exemplo da igreja: um dançarino improvisador, por exemplo, em determinado momento ao estar na escadaria da Igreja do Bonfim (Salvador-BA),² em dia de missa, propondo uma composição em tempo presente, observa o modo como as pessoas sobem os degraus para entrar na igreja e repete essa mesma ação junto às pessoas, estando misturado com as mesmas. Durante a sua atuação/observação, o dançarino poderia sugerir outro modo de subir a escada de uma igreja que lhe ocorreu na lembrança no instante da composição, em outro local em que esteve antes, no qual as pessoas subiam uma escada de igreja de joelhos: a ação de subir como as pessoas no presente (em pé) se mistura com a ação de subir no passado, em outro local (de joelhos), que fora agenciada por uma lembrança.

O que se compreende como informação geográfica – o uso e organização de pessoas no espaço –, nesse caso, pode ser utilizada a favor de uma ação artística, já que se propõe que o corpo esteja em lugares alternativos, nos quais as pessoas podem se surpreender com alguém improvisando em espaços que não foram projetados para acontecer uma apresentação de dança. Nesse fluxo conti-

2. Igreja do Senhor do Bonfim – Salvador-Ba – local turístico e histórico da cidade de Salvador, que se realiza a festa religiosa e profana da Igreja anualmente e, durante o ano, há missas regulares. Os fiéis amarram fitas no portão da igreja e nos braços fazendo pedidos e promessas.

nuo de articular lembrança e acontecimentos presentes, o corpo pode criar novas ações numa atenção às suas lembranças, às suas imagens poéticas e ao que ocorre socialmente num lugar.

Digamos que para quem dança, na perspectiva de quem está compondo a dança, feita no instante da apresentação, a relação com um determinado lugar pode ocorrer em relação às características maiores desse lugar como, também, em relação às características menores. Tomando o corpo como referência de medida, ou seja, se o dançarino toma como referência o próprio corpo, em contraste com uma grande paisagem, os recortes menores do espaço estão diretamente ligados àquilo que se refere às mudanças de sensações e de estados bem como à formação de imagens poéticas, já que quando se deita no chão de uma ladeira, por exemplo, os olhos entram em contato muito aproximado com a superfície do chão, ou então quando o corpo se aproxima de uma rotatória de trânsito, aquilo que se compõe de movimento entre os carros que passam ao redor com o barulho de automóveis muito perto é uma relação auditiva diferenciada com o som dos carros e uma composição que recorta o espaço da rotatória do trânsito.

Recorte seria aqui então um determinado ponto fixo do lugar – leia-se que lugar apresenta uma relatividade quanto ao tamanho (bairro, rua, cidade) e o ponto é uma possibilidade de localizar o corpo no espaço (esquina, encruzilhada, escada, ladeira). O corpo, em contato com um local, contextualiza em sua dança (seus movimentos, ritmos, estados de corpo), o lugar – o contexto no qual essa dança acontece, bem como, no caso desse estudo, agenciando lembranças que se conectam com esse local.

5. A LEMBRANÇA COMO UM MOTIVO POSSÍVEL

Parece que nem sempre algo no espaço da cidade evoca uma lembrança em alguém. Se o lugar se apresenta como algo muito incomum daquilo que já foi vivenciado por um sujeito, isso se torna mais difícil. No entanto, quando isso ocorre, o corpo parece ser tomado por um estado específico que, para além da criação de movimentos dançados, cria sentidos compositivos que perpassam a mera forma de mover livremente. O corpo do dançarino parece ser capaz de criar modos de estar que são frutos dessa lembrança – como, por exemplo, um estado de euforia, ou de solidão, ou de infantilidade, ou de reflexão que toma uma forma de estar. Seria uma forma de leitura desses recortes do espaço, conectada às próprias lembranças. Segundo Bachelard (1990) essa leitura ocorre nas apreciações poéticas:

No plano da filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que “escrevemos um quarto”, que “lemos um quarto”, que “lemos uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de

dizer tudo sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. Foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada, da “criada de grande coração”, em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas. (BACHELARD, 1990, p. 33)

Propomos que a apreciação nesse caso não é de uma poesia escrita, mas do espaço da cidade e suas possibilidades de leituras. A sensação de ver uma grande janela e lembrar a janela da casa da minha avó (na qual eu sempre pulava para fugir), quando eu era criança, é algo que faz sentido ao ler essa citação. Eu estarei então lendo essa janela grande a partir de uma lembrança. Estarei considerando aspectos poéticos desse espaço e conectando às minhas experiências anteriores, sem perder de vista o que acontece com essa janela grande no presente. Porém, segundo Damásio (2002) não há exatamente uma fórmula consciente de acessar todos os aspectos da memória. Essa direção da lembrança pode ocorrer ou não diante de um determinado espaço. Segundo o autor,

Não estamos conscientes de quais memórias armazenamos e quais não armazenamos, de como armazenamos memórias, como as classificamos e organizamos, como inter-relacionamos memórias de tipos sensoriais variados, de diferentes assuntos e de diferente importância emocional. Em geral, temos pouco controle direto sobre a força das memórias ou sobre a facilidade ou dificuldade com que elas serão recuperadas na evocação. Obviamente, temos todo tipo de intuições interessantes sobre o valor emocional, a robustez e a profundidade das memórias, mas não o conhecimento direto dos seus mecanismos. Dispomos de um sólido conjunto de pesquisas sobre os fatores que governam o aprendizado e a recuperação de memórias, assim como sobre os sistemas neurais necessários para sustentar e recuperar memórias. Mas o conhecimento direto, consciente, nós não temos. (DAMÁSIO, 2002, p. 290).

Assim, há uma sugestão de direcionamento da atenção sobre as lembranças para uma atividade artística e poética, ou seja, a margem de precisão do que é lembrado é uma atividade também criativa, já que a realidade passada precisa ser recriada junto ao contexto presente para existir. O modo de se conectar ao recorte espacial é uma ideia complexa, já que a atenção em nossas sensações de corpo é algo sempre dinâmico, assim também o espaço em suas organizações no plano do vivido, do cotidiano, se apresenta como uma sucessão de acontecimentos.

6. COMPOSIÇÕES IMPROVISADAS EM RECORTES DO ESPAÇO³

Ao realizar improvisações em recortes de espaços diferentes que possuem sentidos comuns — janelas diferentes, ladeiras diferentes, esquinas diferentes, parece que uma ideia sobre um determinado recorte se instaura num tipo de armazenamento de informações no corpo que cria padrões que podem vir a se repetir no momento em que o corpo esteja novamente nesse recorte. Se tomarmos a explicação de Damásio (2002) sobre o martelo e substituirmos a ideia do martelo por uma esquina, por exemplo:

Tomemos como exemplo a memória de um martelo. Não existe um lugar único em nosso cérebro onde encontraríamos um verbete intitulado martelo com uma clara definição dicionarizada dessa ferramenta. Em vez disso, os dados atuais indicam que existem vários registros em nosso cérebro que correspondem a diferentes aspectos de nossa interação passada com martelos: sua forma, o movimento típico que fazemos ao usá-los, a configuração e o movimento da mão necessários para manipular um martelo, o resultado da ação, a palavra que o designa em qualquer uma das muitas linguagens que conhecemos. Esses registros encontram-se dormentes, são dispositivos e implícitos, e se fundamentam em sítios neurais separados, localizados em córtices de ordem superior separados. Essa separação é imposta pela estrutura do cérebro e pela natureza física do nosso meio. Apreciar visualmente a forma de um martelo é diferente de apreciá-lo pelo tato; o padrão que empregamos para mover o martelo não pode ser armazenado no mesmo córtex que armazena o padrão de seu movimento conforme o vemos; os fonemas com os quais produzimos a palavra martelo também não podem ser armazenados no mesmo lugar. (DAMÁSIO, 2002, p. 282)

Se substituirmos, então, a palavra martelo pela esquina, todas as esquinas já apresentarão uma ideia de esquina que conhecemos e que o corpo realiza movimentos e modos de se relacionar com essa esquina. O que propomos é observar com mais cuidado, mais de perto uma esquina para ver que há especificidades em cada uma delas. O que essa esquina evoca enquanto lembrança aproxima mais ainda das razões e afetos mais íntimos de cada pessoa e sua história de vida. Essa relação pode produzir poesia em ações dançadas, na qual, provavelmente, não se vê mais do que uma passagem corriqueira.

3. Os relatos aqui citados como exemplos são referentes a improvisações realizadas pela autora nos trabalhos mais recentes que tem desenvolvido em Salvador. Um deles está sendo desenvolvido no formato solo na ladeira da comunidade Vila Brandão — Ladeira de chuva, referente ao projeto Arquipélago do Coletivo Construções Compartilhadas. O outro está sendo feito em intervenções junto ao grupo Radar 1 de improvisação em dança — em janelas residenciais da cidade de Salvador e Cachoeira. Esses dois trabalhos dialogam com a pesquisa de doutorado em andamento da autora.

O recorte da esquina para alguém que passa pode ser um modo de resignificar a mesma esquina de modo poético num corpo que dança sem avisar que vai dançar, ao som da rua, ao ritmo do uso, ao calor do cotidiano das pessoas que ali passam. A escolha do recorte pode se dar enquanto aquilo que se torna mais significativo para cada pessoa, ou seja, que esteja mais fácil de aproximar-se de uma lembrança. Eu, enquanto soteropolitana, tenho ladeiras, janelas e escadarias em minhas recordações – mas, ainda assim, serão específicas da minha lembrança.

REFERÊNCIAS

BRAUNSTEIN, PÉPIN. Florence e Jean-François. O lugar do corpo na cultura ocidental. *Coleção Epistemologia e sociedade*. Tradução de João Duarte Silva. Instituto Piaget divisão editorial. Lisboa, 1999.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Martins Fontes, 1990.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.

DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MUNIZ, Zilé. *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis.

NAJMANOVICH, Denise. O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano. Tradução e organização Maria Tereza Esteban, Nilda Alves e Paulo Sgarbi. *Coleção Metodologia e pesquisa do cotidiano*. Rio de Janeiro: 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

DESEJO DE CRIAÇÃO, CORPO PRESENTE, DANÇA INVENTADA: EXPLOSÕES ESTÉTICAS EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1980

Luciana Gomes Ribeiro

Instituto Federal de Goiás (IFG)

cianaribeiro@gmail.com

RESUMO: Este trabalho constitui uma temporalização artística onde o olhar histórico existe. Compreendendo a configuração singular do fenômeno dança e sua atenção/tensão na produção de história(s), caminhou-se para uma orientação histórica crítica e conceitual. Esta postura foi fundamental para a identificação de acontecimentos de dança na cidade de Goiânia em um período de curiosa efervescência criativa em diálogo ativo com o cenário nacional e internacional da dança. As fontes e documentos apontaram para outros referenciais e desdobramentos no campo das estéticas de dança, de suas inserções e hierarquias. Movimentos de dança local com traços de ousadia e ineditismo similares aos movimentos inauguradores de novos modos de existir da dança. A associação que se fez foi com a produção de um *além-nietzschiano*, que não se localiza necessariamente como dicotomia e ou superação frente à tradição, e sim como explosão. Dança localizada no vão, pensada a partir do seu processo-operação de existência.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural; Dança em Goiânia; História Artística da Dança.

ABSTRACT: This paper is an artistic temporalization where historical look there. Understanding the singular configuration of the dance phenomenon and your attention/tension in the production of history(s), pointed to a critical and conceptual history. This attitude was fundamental in the identification of dance events in the city of Goiania in a period of curious creative effervescence in active dialogue with the national and international dance. Sources and documents pointed to others models and developments in the field of dance aesthetic, of their hierarchies and insertions. Movements of local dance with dashes of boldness and unprecedented similar movements inaugurators new dance modes exist. The association that was made with the production of a Nietzschean beyond, which is not necessarily located dichotomy and overcome or forward the tradition, but as an explosion. Dance located in vain, thought process from your existence-operation.

KEYWORDS: Cultural History; Dance in Goiania; Artistic History of Dance.

Toda a arte, e em particular a dança, deseja o real. Se há formas artísticas que se sucedem no tempo, construindo uma história da arte, é porque a própria história resulta de uma pulsação entre dois movimentos: um que constitui a realidade, que vela progressivamente o ponto inicial em que ela

fazia ainda parte do realvêu poderoso que forma a história das instituições, dos saberes e dos poderes. O outro que vai no sentido contrário, a história dos acontecimentos intempestivos, a história dos esforços tenazes, por vezes desesperados, visando romper as construções da realidade e atingir o real. (GIL, 2004, p. 168)

Este artigo integra os estudos referentes à tese de doutorado que investigou, a partir da constituição de uma matriz corpo/dança, a história da prática artística – experimentação, processos de criação, formas de registro e de documentação, topografias e circuitos de apresentação – da dança na cidade de Goiânia, em um recorte estabelecido entre 1981 a 1986. O foco principal da tese foram os movimentos de dança que surgiram neste momento, suas posturas e características, particularmente no que se refere à dimensão artística e o tratado à arte. O desafio se deu na constituição de uma história poética, de uma história artística das artes e dos processos de criação deste recorte estabelecido, onde o objeto artístico foi considerado não ilustrativo e sim produtivo e provocativo da realidade.

Sabe-se que as tradições constituem-se em *corpus memorialístico* através dos seus membros fundadores e também através da reprodução de seus discursos orais e escritos. E também que este corpus é capaz de fazer acionar e estabelecer padrões de juízo e valoração, reforçando o funcionamento de certos códigos sociais estabelecidos, nos quais a memória acaba por cruzar com o campo das relações de poder. Todavia, o que se quis foi identificar como os processos de criação ocorridos, com todos os enfrentamentos gerados, funcionaram como experiências, de fato, artísticas, instigadoras do social. O que se identifica como experiência artística?

1. UNS MO(VI)MENTOS

Goiânia foi constituindo suas tradições a partir de dois lugares distintos: um conjunto de experiências vindo do contexto acadêmico-universitário, mesmo que de uma área não exclusivamente artística e outro vindo de escolas específicas de dança. Isto acabou gerando modos dispares de identificar, vivenciar e apresentar dança: prática educacional como conteúdo curricular do curso de Educação Física que possibilitou a criação de um grupo artístico formado por jovens adultos frequentadores da Universidade, e prática educacional de formação estético-cultural vivenciada, em sua grande maioria, por meninas crianças e adolescentes como parte da educação das sociabilidades.

Têm-se assim as primeiras características quanto à inserção de práticas sociais artísticas e seus modos de relacionamento com o contexto local, nacional e internacional. Caminhos diferentes que tanto legitimaram a dança como prática artística na cidade, quanto reconheceram, mesmo que por poucos ou tardiamente, experiências particularmente artísticas que aconteceram fora do lugar oficial próprio.

Estes dois contextos não tinham, a princípio, a finalidade primeira de criação e experimentação artística autônoma fazendo com que a exploração da dança e a legitimação de trabalhos artísticos fossem influenciadas por tal, gerando diálogos peculiares com as escolas e estéticas desenvolvidas até então no cenário artístico mais amplo da dança. A escolha das técnicas e, principalmente, o direcionamento dado a elas na produção de trabalhos em dança geraram histórias bem diferentes.

O trabalho das escolas específicas de dança, como a maioria das escolas no Brasil, tinha no balé clássico, tratado de forma canônica, a sua condição primeira. Além disso, este era apresentado como uma postura e valor social superior e, por isto mesmo, pertencente a uma elite e seu manual de boas maneiras e cultura. A dança assim acabou sendo tratada como um ornamento direcionado à infância e à adolescência, incluída no rol de práticas formativas das meninas da cidade e não como prática artística autônoma, lugar de existência e também profissão.

A faculdade de Educação Física apresentou outra dinâmica. Por ser um lugar de formação universitária, seu público e sua demanda eram outros. Lidando com pessoas mais velhas e tratando a dança como uma prática eminentemente artístico-cultural, as referências buscadas foram as que dialogavam com este contexto e que vieram fundamentalmente dos precursores da dança moderna. Posturas e movimentos que questionavam a padronização e o isolamento do balé clássico em relação às contradições sociais e corporais.

Em vez de fazer os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma 'etiqueta' senhorial, um protocolo ou um código convencional estabelecido de um modo definitivo, como o balé clássico tinha aceito, recriar, ao contrário, os momentos do corpo partindo de dentro. Contrariamente à dança romântica do século XIX, que era evasão da sociedade industrial, a dança moderna não tentou escapar do caos, mas enfrentou-o para criar uma ordem humana. (GARAUDY, 1986, p. 48)

As características de cada um destes espaços influenciaram não somente nas escolhas e vivências dos métodos e técnicas de dança, como também nas possibilidades da mesma existir na memória da cidade. Na explicitação dos *quadros sociais da memória* (HALBAWCHS apud BOSI, 1987) da dança em Goiânia, identifica-se que os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a ela eram muito distintos nestes dois espaços.

De um lado, um grupo composto por jovens adultos, mulheres e homens, com corpos e vivências heterogêneos. De outro, um grupo formado por meninas crianças e adolescentes, com padrões corporais homogêneos que, se não exigidos no início da formação, se constituía no decorrer do curso, pela exigência isolada da técnica. Estas duas referências de dança na cidade vão ecoar e disseminar práticas artísticas na década de 1980, constituindo o *corpus* memorialístico local, com suas instituições e redes de convenção.

Entretanto, encontraram-se certas experiências artísticas em dança que destoavam deste quadro social, explicitando traços de ousadia e ineditismo que, certamente, só foram identificados pelo alargamento e compreensão que as concepções atuais de dança oportunizam. Isto enfatiza a importância e a força que as perguntas atuais são possíveis de fazer ao passado, tornando visíveis histórias outras. Como coloca Sarlo (2007), fazer história é retornar ao passado como captura do presente.

2. OUTROS MO(VI)MENTOS

A ausência de uma tradição artística mais consolidada na cidade gerou uma lacuna inventiva muito consistente na década de 1980. Se a dança não era tratada muito direcionada para a produção artística, uma das inserções de uma produção goiana no cenário nacional se deu de maneira muito extravagante, ou melhor, de forma extraordinária. Por isto caracterizou-se como um espaço outro, identificado como uma zona intersticial entre as tradições tanto do cenário nacional e internacional, quanto das tradições do contexto cultural local. O que se encontrou foi um espaço de experimentação, uma brecha inventiva, um vazio (cri)ativo, uma explosão estética, arte...

A nós, que nos propomos 'fazer arte', sempre é bom, de vez em quando, uma parada para reflexão. Os salões de artes plásticas estão em crise e sem sucedâneo aparente. Os artistas, cada vez mais preocupados em se profissionalizarem, aceitam a crise e tentam continuar na sua crista.

E quando um grupo de jovens – amadores por excelência – chama o que está fazendo de arte (aqui cabe outra citação: "*If someone calls it art, then it is art*" – Judd), então o grupo está fazendo arte. É importante ressaltar dois aspectos do trabalho desta turma: 1º – a euforia do corpo. O corpo veículo, o corpo suporte, o corpo redescoberto como a última instância da liberdade de cada um. 2º – o descompromisso com as regras do jogo, a recusa de tutelas.

Foi a orientação mais enfática que recebemos da Coordenação do Projeto Universidade, da FUNARTE: o trabalho feito pelos próprios estudantes e o vínculo com a comunidade.

Estamos tentando seguir esta orientação e estamos nos dando muito bem. 'Hoje estrelas, amanhã stars', assim eles se referem ao seu elenco. Estão certos.

Nesse colégio interno em que todos nós vivemos e batalhamos, façam o seu show, brilhem com muita purpurina e lantejoulas, botem a boca no mundo, porque a barra está pesando: os homens sérios vêm aí! (FOGAÇA, 1981)¹

1. Paulo Fogaça, coordenador do Museu Experimental de Artes Visuais e do Projeto Universidade, da Universidade Católica de Goiás. Texto de apresentação do *FazerArte*, trabalho do Grupo Via Láctea dentro do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.

Este foi o clima do corpo que se propunha à arte encontrado no início da década de 1980 em Goiânia. A dança que se queria arte se mostrava particularmente rica e leve nas suas incursões por este mesmo mundo, com traços de atrevimento e desprendimento de exposição. A falta de tradições no campo da formação artística ou mesmo a sede de querer fazer arte com o entendimento de que a mesma pertence a todo e qualquer ser humano, ou as duas coisas juntas, proporcionaram uma relação livre e experimental com a dança nesta década. Foi o caso do grupo *Via Láctea*.

Este surgiu espontaneamente em 1981, quando da preparação de um show para uma festa de calouros. Com o sucesso da estreia resolveram criar o grupo formado, na maioria, por acadêmicos do curso de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás. Firmou-se como um veículo de expressão do Museu Experimental de Artes Visuais. A trupe queria fazer arte, acessar a vida de forma espetacular, e assim se aproximaram do palco, das artes cênicas, produzindo irreverentemente teatro e dança. Os processos de criação eram extremamente lúdicos e inventivos, não se preocupando em se definir e/ou se isolar numa só linguagem. Assim experimentaram e democratizaram a dança, o corpo.

Em 1981 participaram da *V Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador, onde Goiás se destacou e o grupo foi aplaudido de pé no Teatro Castro Alves por quase duas mil pessoas. Em 1982 foram convidados a se apresentar em São Paulo, no Teatro São Pedro, dentro do II Festival Nacional da dança – com uma coreografia de Victor Navarro e adaptação de Marcio Rongetti, bailarino do Grupo Cisne Negro, de São Paulo. O grupo ainda fez algumas apresentações de seus trabalhos *Vôo Cênico* e *Quero voar* no Teatro Goiânia. (*sic*) A última aparição ocorreu em 1984, no Teatro Goiânia com a peça *Matte Inglês*.

Vôo Cênico – Via Láctea

Escorregamos nas cascas da vida, entre abraços e soltura do movimento interior. Expressão momentânea mais longe, mais perto. Arquitetos da fantasia real. Eles enxergaram, trocaram em cada passo a energia única de experimentar à razão do amor.

Pela vida afora, quase sempre, geniais são amadores. Dormi um sono, bom, feliz. Sonhei... Via Láctea. Genial! Há pessoas caídas de paixão pela arte espontânea, profunda, beirando rio afora a intimidade da dança de cada um de nós. Via Láctea... ainda respiramos, outros também haverão de respirar tua boniteza, ritmo sereno de arte, enorme construção. (RIBEIRO, 1998, p. 53)² (*sic*)

A realidade das escolas de dança foi se alterando, pois surgiram academias que queriam propositadamente inserir-se no cenário artístico da dança brasileira.

2. RIBEIRO, L (1998). Nota de Diva Luiza, coordenadora da Oficina Nacional de Dança Contemporânea- Universidade Federal da Bahia in folder do espetáculo *Vôo Cênico – Grupo Via Láctea*. p. 53;

Para isso, além de se abrirem para novas técnicas e estilos, como foi o caso do *Jazz Dance*³, providenciaram a vinda de professores convidados para ministrar cursos específicos e, principalmente, para assinar algumas coreografias. O que estes professores encontraram foram iniciantes, corpos crus e ausentes de uma técnica mais formatada, mas que se colocavam à disposição para a arte.

Foi assim que Lennie Dale,⁴ coreógrafo americano, e Victor Navarro⁵, coreógrafo espanhol – ambos radicados no Brasil – conheceram Goiânia. Este último se encantou ao ver tantas pessoas ávidas pela arte, despreocupadas com as condutas sociais tanto artísticas quanto culturais e com uma postura muito independente e parodista quanto à codificação e normas da dança acadêmica predominante. Em 1982, Victor Navarro estreou seu espetáculo *Paixões* na cidade, no Teatro Goiânia.

Uma personalidade que se destacou neste cenário da dança justamente por querê-la em uma posição artística mais profissional e madura foi Julson Henrique Pereira. Ele figurou por entre os universos formais e oficiais de ensino da dança bem como se inseriu nos contextos mais abertos de proposições em dança na cidade, como o próprio *Via Láctea*. Ele foi convidado por este grupo para coreografar e aceitou abertamente, não hesitando em trabalhar com pessoas sem formação específica em dança. Ele foi um dos primeiros a levar o nome de Goiânia para dentro do mundo da dança brasileira através de participações em festivais nacionais. Já em 1981 e 1982, através da Academia Movimento, levou suas coreografias ao *I e II Festival Nacional de Jazz Dance*, em Brasília, recebendo premiações.

3. “A febre deste estilo teve seu boom no início dos anos 70, com a vinda de Lennie Dale para o Brasil. Seu ponto máximo foi a apresentação do controvertido espetáculo *Dzi Croquettes* e sua extravagante coreografia”. (VICENZIA 1997: 32) O Encontro Nacional de Jazz Dance realizado em Brasília foi um marco neste estilo e mobilizou grupos e companhias de todo o Brasil. Uma grande personagem da dança que se destacou no jazz dance foi Carlota Portella, bailarina e coreógrafa carioca. Sua primeira escola chamou-se Jazz Carlota Portella.

4. Leonardo La Ponzina, mais conhecido como Lennie Dale, (Nova Iorque, 1934 – 9 de agosto de 1994) foi um coreógrafo, dançarino, ator e cantor ítalo-americano radicado no Brasil. Ele chegou ao Brasil em 1960 trazido pelo diretor de teatro de revista, Carlos Machado, para realizar a coreografia de uma peça musical. A partir daí passou a ficar no país por longas temporadas. Figura de destaque nos anos 60 e anos 70 pela atuação junto a artistas iniciantes do movimento musical urbano carioca, a Bossa-Nova. Dirigiu diversos espetáculos apresentados no Beco das Garrafas, reduto de boêmios e músicos da bossa nova. Em 1973 fundou o *Dzi Croquettes*, um grupo conhecido pelo humor gay e que misturava dança com teatro. Viajava constantemente para os EUA onde dirigiu espetáculos com artistas de renome como Liza Minelli. (Wikipédia)

5. “Victor Navarro, espanhol de Barcelona, criou no Brasil a sua Companhia de Dança, conseguindo sucesso com criações de expressão contemporânea. (...) Seu espetáculo de estreia, *Paixão* (1982), foi um enorme sucesso e um escândalo. A sensualidade com que se apresentavam seus bailarinos (somente homens) revolucionou a linguagem da dança masculina em nosso país”. (Wikipédia)

3. EM BUSCA DA HISTÓRIA ARTÍSTICA D(EST)A DANÇA

Esta breve história específica da dança em Goiânia exige o reconhecimento da complexidade das relações estabelecidas na sua constituição, ou seja, as contradições, flutuações, fragilidades e enfrentamentos. Uma possibilidade é pensar que o destaque dos movimentos de dança da cidade na década de 1980 no cenário nacional se deu justamente porque a cidade era ausente de tradição consolidada. Isto gerou uma dança mais inventiva e desprendida que contribuiu com a oxigenação de festivais de dança. E pensar que, curiosamente, foram justamente os grupos que não possuíam estofamento social para existir como dança na cidade que se destacaram neste contexto. O desejo de criação e o corpo presente transformaram-se em dança inventada e experimental. Isto seria um estofamento artístico?

A inventiva da dança como prática social artística é uma e pode-se falar de um inventivo artístico de dança que, não necessariamente, coincide com esta identidade social? Claro que a identidade social é a que será a (re) conhecida e, por isto mesmo a que se consolidará, mas, assumindo a existência de uma postura com uma particularidade artística, cabe ao historiador a identificação e o reconhecimento deste lugar. Por isto a arte vista no foco da própria arte.

Esta pequena história é o confronto entre esquecimentos e lembranças ou mesmo entre pertencimento ou não. O reconhecimento de pertencer à dança na sua constituição estético-cultural – conformação de escolas e técnicas – pode não se vincular a uma postura artística. Da mesma forma, uma postura artística pode dialogar com estéticas e tendências nacionais e internacionais, independente da aproximação de tradições locais. Seria uma aproximação referente muito mais ao que é arte, do que de uma correspondência nos enfrentamentos técnico-estéticos.

Assim, busca-se uma história da dança compreendida na perspectiva interartes, ou seja, colocando o problema da unidade/diferença particular das artes como marco fundante da constituição de uma história das artes complexa e produtiva. Diferentemente de ser um conjunto de obras de uma época, identificado a partir de um estilo estético, a direção é de uma historiografia da dança pela via da produção artística, através da história comparada, do confronto de teorias, de crítica e das contextualizações. E então temos a arte como uma categoria de análise e de produção de conhecimentos. Sair de uma história cultural para uma história artística.

Investigar a história artística da dança é o esforço de ir além das problematizações socioculturais da dança, mesmo no âmbito das técnicas e estéticas referentes a tipologias e classificações do universo analítico da arte. Partindo da concepção deleuziana de arte, a obra de arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (DELEUZE, 2004) Estes perceptos e afectos não condizem com as percepções e sentimentos useiros, da vida cotidiana, ou das necessidades e condições socioculturais, mesmo da arte. São, muito pelo contrário, seres que excedem qualquer vivido e, desta forma pode-se dizer que existem na ausência do ser humano. Como coloca Deleuze, o artista, por vezes

denominado “artista-coisa” cria blocos de perceptos e afectos que, nesta compreensão, devem ficar de pé sozinhos.

O Grupo Via Láctea faz parte dos movimentos e acontecimentos de dança da cidade que tiveram “vida própria”, que “ficaram em pé sozinhos”, pois que não estavam necessariamente condicionados ao contexto cultural. Muito pelo contrário, cortaram a realidade artístico-cultural da cidade. A compreensão desta trajetória e de seus movimentos de vida perpassam os parâmetros advindos de um lugar complexo e particular, que é artístico, dancístico e corpóreo. Como coloca a pesquisadora francesa Isabelle Launay, para se adentrar na dança, precisa-se respeitar e perceber como esta organiza, o que ela exclui, o que ela permite:

A complexidade do contexto que permite, a cada vez de modo singular, criar e/ou impedir as condições de uma nova possibilidade de vida no vasto campo das práticas da dança, perceber de novo o que ela exclui e o que ela permite, sob quais condições e com quais fins. (LAUNAY, 2003. p. 90)

E a dança se faz em um corpo arte que potencializa os sentidos, as ambiguidades e as direções possíveis de ser, de existir. É um corpo experiência, lugar oco para existir o devir. Aproxima-se aqui muito mais do corpo sem órgãos de Artaud, do vazio que existe só para se encher de possibilidades, do não desejo, mas também desejo, colocado por Deleuze (LINS, 1999), do que das metáforas do corpo, do corpo como objeto de arte como colocado por Henry-Pierre Jeudy (2002). A economia do corpo sem órgãos está no mergulho ao seu próprio limbo (con)formando-se um único órgão.

O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como foi dito: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos. (GIL, 2004a. p. 25)

Poder partir da dança, investigá-la, experimentá-la, esmiuçá-la, confrontá-la, tanto como bloco de sensações quanto como conceito e chegar novamente a ela, e não em outra dimensão que não a artística foi o objetivo. Foi realmente tomá-la para si, em toda a sua inteireza vazia, mesmo compreendendo que isto é só uma lasca. Tomar a dança no seu poder de esquecimento...

Vede... Ela gira... Um corpo, graças a sua simples força, e por seu ato, é poderoso o bastante para alterar mais profundamente a natureza das coisas do que jamais conseguiu o espírito em suas especulações e sonhos! (VALÉRY, 1996)⁶

6. Fala de *Eriximaco* in VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

A história artística é a investigação de experiências e posturas poéticas e artísticas no âmbito da propriedade deste lugar particular. Abre-se o olhar, (re) velando a complexidade das memórias e das tradições, transbordando a memória que se constitui tradição, e a tradição que evoca uma memória. História e dança se confrontam como universos distintos e, por isto mesmo, torna-se emergencial a compreensão da especificidade de cada um: a exigência da história como lugar das variáveis – permanência e alteração -, e a admissão da dança com lugar de variedades frente a condução sociocultural da vida (DELEUZE, 2004).

E a década de 1980 em Goiânia se apresentou como um fértil terreno de descoberta de histórias e, principalmente de experiências artísticas que se encontravam memorialisticamente soltas, estáticas, mudas, confusas, emboladas, truncadas. Explosões estéticas. Um efetivo cenário desértico, daqueles que convidam radicalmente os historiadores e artistas ao desafio. Como já colocado por Feitosa (2002, p. 64), “o deserto é o labirinto mais radical, pois nele tudo pode ser caminho, todos os sentidos podem ser construídos. Mas como representar esquematicamente um deserto?”

REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2ª ed. Tradução por A. Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* 2ª ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- FEITOSA, Charles. Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. José. *Abrir o corpo*. In: FONSECA, Tânia M. G e ENGELMAN, Selda. (org.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004a.
- JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesanato do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1999.
- RIBEIRO, Luciana G. *Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história*. 1998. Monografia (TCC). ESEFFEGO. Goiânia.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MEMÓRIA MOTORA: O CORPO EM PERFORMANCE

Lucilene Santos de Almeida

Centro Cultural Teatro Guáira

lucilenedealmeida@yahoo.com.br

RESUMO: No corpo do bailarino-intérprete, e sua preparação para a execução dos movimentos dançados, a memorização das sequências coreográficas está intimamente ligada à qualidade do produto final a ser apresentado, a *performance*. O objetivo deste estudo é mostrar como se desenvolvem as estratégias para a memória motora, e como os mecanismos de apreensão, armazenamento e evocação do movimento dançado se relacionam no processamento destas informações na *performance*.

PALAVRAS-CHAVE: Memória Motora Em Dança; Memória; Dança.

ABSTRACT: The body of the dancer-performer and his preparation for the execution of the movements danced, memorization of choreographic sequences is closely linked to the quality of the final product to be presented, the performance. The objective of this study is to show how to develop strategies for memory and motor, as the mechanisms of seizure, storage and recall movement relate danced in processing this information in performance.

KEYWORDS: Dancing In Motor Memory; Memory; Dance.

1. INTRODUÇÃO

A complexidade do comportamento motor humano leva-nos à procura de explicações sobre como se desenvolvem as estratégias e, sobretudo, como os mecanismos de apreensão, armazenamento e evocação da memória motora se relacionam no processamento destas informações na performance.

O papel da memória para o desenvolvimento humano, e a sua contribuição para as aquisições cognitivas, é de fundamental importância para as capacidades intelectuais e motoras. Segundo o modelo de Paillard, o

Compartimento cognitivo recebe do compartimento sensório-motor informações selecionadas (filtradas) pelos processos atencionais. Os processos adaptativos realizam uma reorganização da lógica do sistema, constituindo de alguma forma um sistema de memória adaptativa (GODINHO et al., 2002, p.32).

Então, se o repertório motor para a execução do movimento foi aprendido e armazenado previamente, e se a habilidade de executar corretamente um movimento em um tempo determinado depende do repertório motor acumulado

no corpo do bailarino-intérprete, a memória motora na performance do bailarino será um fator de suma importância para o desenvolvimento da sua corporeidade.

2. OBJETIVO

O objetivo deste trabalho foi analisar as relações existentes entre a memória motora e a performance.

3. MEMÓRIA SENSORIAL DE CURTO PRAZO

A memória sensorial de curto prazo é o tipo de memória específica da modalidade sensorial, pois, refere-se ao rápido processamento das informações recebidas pelos órgãos dos sentidos. Possui uma durabilidade de milésimos de segundos e pode ser dividida, segundo alguns autores, como Gleitman (1993); Lent (2004) e Grieve (2005), em memória visual (icônica) e auditiva (ecóica).

Após a captação das informações pelos sentidos, a memória sensorial de curto prazo é ativada, e é por seu intermédio que nós armazenamos e recuperamos as informações. A característica deste tipo de memória é que ela não chega à consciência, pois é pré-consciente, e é através dela que associamos os estímulos visuais (icônica) e auditivos (ecóica) à nossa realidade (GLEITMAN, 1993; LENT, 2004).

Segundo Habib (2000) a memória sensorial icônica é responsável por dar continuidade espacial e temporal aos estímulos visuais que nos chegam pelos órgãos dos sentidos. Tanto a memória sensorial icônica quanto a memória sensorial ecóica possuem a finalidade de tornar as informações que nos chegam, através dos sentidos, em informações coerentes. Por sua vez, a memória sensorial ecóica é responsável pela continuidade da percepção relacionada ao sistema auditivo. Sendo assim, a memória sensorial de curto prazo aproxima-se mais das atividades perceptivas do que mnemônico.

3.1. MEMÓRIA DE CURTO PRAZO

A memória de curto prazo, frequentemente chamada de memória de trabalho e, nesse sentido, além de ser fundamental para o momento de aquisição e evocação de todo e qualquer tipo de informação, também, é responsável pela resolução de problemas e elaboração de comportamentos através do raciocínio imediato, e pode ser esquecida imediatamente após o uso da informação requerida.

Quanto à durabilidade da informação a memória de curto prazo, pode variar em sua temporalidade, desde um minuto a segundos (GLEITMAN, 1993) (YASSUDA, 2002). Quanto à retenção, a memória de curto prazo pode possuir a capacidade de reter de seis a sete itens (MACCONEL, 1978); sete itens (YASSUDA, 2002; SQUIRE, 2003; GRIEVE, 2005); sete itens com a possibilidade de mais ou menos dois itens (GLEITMAN, 1993).

Segundo Baxter e Baxter (2002), a memória de curto prazo é extremamente sensível a perturbações que podem interferir na transferência das informações à

memória de longo prazo. Deste modo, as informações poderão ser retidas temporariamente, esquecidas ou incorporadas pela memória de longo prazo como colocam Izquierdo (2002); Squire e Kandel, (2003); Lent (2004); Grieve (2005).

3.2. MEMÓRIA DE LONGO PRAZO

A memória de longo prazo caracteriza-se pela capacidade de armazenar a informação para ser evocada em algum tempo no futuro. É a memória que *armazena* associativamente os conteúdos que tiveram a sua origem na memória de trabalho e, portanto, os seus conteúdos *armazenados* são de fatos e eventos, como, por exemplo, os fatos históricos ou números de telefone. Pode ser implícita ou explícita, segundo os trabalhos de Schacter (1989), nas quais estão incluídas as memórias episódica e semântica.

A memória de longo prazo explícita, chamada assim por ser evocada por meio de palavras, quando envolve eventos relacionados ao tempo é chamada de *episódica*. Quando envolve conceitos atemporais é chamada de *semântica*, porque possibilita a troca de significados em conversas entre os indivíduos, em especial na aprendizagem, onde o signo passa a ter um significado, ou seja, é constituída pelo conhecimento do indivíduo acerca da palavra e a manipulação dos seus símbolos, conceitos ou relações com fórmulas ou regras (TULVING, 1972).

A memória declarativa implícita caracteriza-se por ser a memória de procedimentos e habilidades, não sendo necessário ser verbalizada, como por exemplo, dançar, jogar bola ou conduzir um carro. Ela está subdividida em quatro subtipos:

Memória de Procedimento: refere-se à memória que envolve a aprendizagem de habilidades motoras e cognitivas associadas a tarefas como nadar, dançar, conduzir uma bicicleta, ler ou escrever, sem que seja necessário descrevê-los verbalmente.

Memória Adquirida ou “Priming”: é a memória de representação perceptual, ou seja, temos mais facilidade em reconhecer formas que nos foram apresentadas previamente (primed) do que as que nos surgem pela primeira vez (not primed).

Memória Associativa: está relacionada com o condicionamento clássico demonstrado pelas experiências de Pavlov, em que a associação entre dois estímulos condiciona uma resposta mesmo na ausência de um deles.

Memória Não Associativa: refere-se à memória que não envolve a associação de dois estímulos como no exemplo anterior, em que a mudança de comportamento se produz por *habituação* (diminuição da resposta depois de repetida apresentação do estímulo) ou por *sensibilização* (incremento da resposta depois de repetida apresentação do estímulo).

3.3. MEMÓRIA MOTORA NA PERFORMANCE

A dança é uma atividade humana universal, polissêmica e polimórfica. A complexidade que caracteriza o movimento dançado – a performance – está na elaboração da forma como os movimentos são coordenados corporalmente, e que

são dependentes da técnica de dança (balé, contemporâneo, sapateado, jazz, folclore, hip hop, educação somática), dos fatores biológicos, culturais, sociais, morais, psicológicos, inerentes ao indivíduo e ao meio em que está inserido. Portanto, é natural que a dança possa estar associada à educação, à terapia, à animação ou à arte.

A profissão de bailarino-intérprete exige de sua corporalidade inúmeras capacidades físicas, tais como força, flexibilidade ou coordenação, mas também, a capacidade de memorizar movimentos, por vezes, em circunstâncias de grande estresse como é no caso das “*audições*” para entrar para uma companhia de dança ou projeto coreográfico, ou mesmo durante a *performance* diante de um espectador-receptor.

Na performance coreográfica, a dança executada pelo bailarino-intérprete inicia o processo de captura da informação gestual dada pelo coreógrafo, ou pelo próprio intérprete-criador. Neste processamento, o bailarino-intérprete buscará os movimentos *armazenados* no seu repertório motor. A *evocação* ou *reprodução* desses movimentos deverá atender a qualidade requisitada pelo coreógrafo/intérprete-criador. A *reprodução* será maior e melhor mediante a integração de sua capacidade de *armazenamento* e o *timing* de reprodução corporal.

Então, qualquer que tenha sido o seu processo de formação, este deverá ajudá-lo no controle motor da reprodução daquilo que sua memória está processando, *informação* > *armazenagem* > *evocação*. A evocação do movimento é o encadeamento da resposta motora, ou seja, a própria *performance*.

O movimento *captado* e *armazenado* pelo corpo continuará a organizar este movimento para a *performance* da dança. Ela não irá se organizar do “nada”, do vazio; a memória irá selecionar as informações mais próximas para resolver o problema apresentado, o problema de como organizar aquele pensamento coreográfico dado pelo coreógrafo ou pelo intérprete-criador.

Assim sendo, a memória de curto prazo é fundamental para a aprendizagem de um gesto e/ou de outros fundamentos da técnica de dança ou da *performance*. Uma vez que, por ser um fenômeno biológico, em que sistemas cerebrais funcionam em conjunto, o desempenho da memória depende da interação entre a maturação corporal e a aprendizagem.

Portanto, se a aprendizagem é a modificação de comportamento, esta também influencia na organização do cérebro, e como depende da memória para armazenar as informações apreendidas, tanto a aprendizagem como a memória modificam as sinapses no sistema nervoso.

Neste conceito, os neurônios possuem uma capacidade de reorganização contínua em que o cérebro e as experiências interativas do indivíduo com o meio ambiente influenciam na organização do cérebro, conferindo-lhe uma capacidade de reorganização contínua chamada de *plasticidade*.

Segundo Curry (2008), a formação de todas as memórias requer alterações morfológicas nas sinapses: novas sinapses devem ser formadas ou antigas devem ser fortalecidas, sendo estas denominadas de *plasticidade sináptica*.

A memória não declarativa é responsável pela automatização da aprendizagem de determinada habilidade motora que ocorreu sem a necessidade de esforços ou que tenham sido feitas observações de que aquela aprendizagem ocorreu. Portanto, determinados hábitos aprendidos na infância podem ocorrer sem que se tenha consciência daquilo que está sendo aprendido. (SQUIRE, 2003)

Estudos do comportamento motor têm produzido instrumentos que ajudam na classificação e enquadramento do movimento dançado e aspectos inerentes à aquisição e retenção das habilidades motoras inseridas na individualidade e no fenômeno social e cultural.

Há, contudo, que observar que o conjunto de capacidades que o bailarino-intérprete irá adquirir ao longo do seu processo de formação recairá sobre a execução correta dos movimentos, a musicalidade, o armazenamento e evocação das coreografias aprendidas e reproduzidas na *performance*, e, sobretudo, sobre a sua corporalidade.

Neste sentido, a *“memória sob a forma de lembranças e impressões experimentadas e obtidas anteriormente pelo indivíduo”*, é de crucial importância para as súbitas mudanças do corpo que dança no espaço, em que há alteração da percepção espacial através das adaptações coreográficas (CURRY, 2008).

3.4. PLASTICIDADE NEURAL E MEMÓRIA MOTORA

Segundo Sá e Medalha (2001), “a plasticidade neural refere-se às alterações estruturais e funcionais nas sinapses, como resultado dos processos adaptativos do organismo”.

A responsabilidade pela melhora das habilidades motoras adquiridas com a prática, assim como, ajustes e prejuízos decorrentes de perdas sensoriais no sistema nervoso central, após uma lesão e recuperação funcional, está relacionada a plasticidade neural.

A plasticidade neural inclui alterações nos mapas sensoriais e motores, que podem ser observadas minutos ou horas depois de uma lesão do Sistema Nervoso Central. Este mecanismo potencializa rapidamente as sinapses pré e pós-existentes aumentando a liberação dos neurotransmissores pelo envolvimento dos receptores N-metil-D-aspartato (NMDA), assim como, o crescimento do axônio e dos dendritos, após dias e semanas da lesão. (SÁ & MEDALHA, 2001, p. 108)

Este mecanismo da plasticidade neural, sob o ponto de vista neuroquímico e morfológico, é ao mesmo tempo responsável pela adaptação e recuperação de uma lesão, como também, do que ocorre durante a aprendizagem e a formação da memória. Portanto, estes elementos são facilitadores dos processos de aprendizagem, como, também, facilitam a recuperação funcional após lesão do SNC, sugerindo que substâncias que influenciam nos processos de aprendizagem sejam agentes potenciais de facilitação da recuperação funcional.

Na dança a ação motora resulta da integração de estímulos sensoriais e motores de forma proposicional, isto é, voluntária e dotada de intencionalidade.

Todo esse percurso neural é ativado durante a execução de um movimento, como também de dançar uma coreografia. Os mecanismos citados acima são responsáveis pela aprendizagem e memória, são utilizados e são facilitados pela atividade física, dando ênfase na integração sensorio-motora através da facilitação neuromuscular proprioceptiva.

4. MÉTODO

O método utilizado baseou-se na revisão integrativa da literatura e na análise conceitual e argumentativa de temas comuns à neurociência, como comportamento motor, memória e memória motora na performance.

5. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Estudos sobre a capacidade de armazenamento da memória de curto prazo tem desempenhado um papel importante para a aprendizagem. Algumas estratégias podem ajudar a melhorar o desempenho de memorização de itens, como, por exemplo, falar a sequência dos itens em voz alta, em que a articulação e os sons dos itens a serem memorizados, ou fazer rima ou agrupá-los ritmicamente (que remetem à memória ecóica) aumentam a possibilidade de lembrá-los na sequência correta. Portanto, uma sequência de passos que formarão uma sequência coreográfica será melhor assimilada se for agrupada de três em três passos, apoiada por verbalização ou, mesmo, memorizada em conjunto com a música ou encadeamento rítmico.

Baddeley (1999) comparou diferentes moldes de agrupamento e concluiu que os de três passos, mesmo com um pequeno esquecimento entre sucessivos grupos, são de grande ajuda para a memorização. Portanto, rima, ritmo e agrupamento de itens, podem ser uma estratégia de grande ajuda na memorização de tarefas a serem executadas na performance.

Estudos de Atkinson e Shiffrin (1968) observaram que o indivíduo controla a representação e a execução de ações preconizadas, onde se podem observar as estratégias com que este indivíduo mantém, armazena ou recupera a informação, condicionando-a ao tipo de tarefa e a sua experiência anterior. Portanto, as estratégias de percepção, aquisição ou evocação dependem da motivação e dos estados atencionais do indivíduo para adequar a forma de utilizar esses processos de controle na performance.

A memória humana não é um sistema unitário, mas múltiplo, pois varia desde *armazenagens* pequenas e momentâneas (de curta duração) até armazenagem de longa duração (BADDELEY, 1999). A memória de curto prazo tem o propósito de dar continuidade de sentido ao nosso momento presente, enquanto a memória de longo prazo garante o registro do nosso passado autobiográfico. E isto, será fundamental na performance do bailarino-intérprete, pois quanto maior for o seu repertório motor, maiores serão as suas chances de recuperação desta informação e seu armazenamento.

Segundo Baxter e Baxter (2002), a memória de curto prazo é extremamente sensível a perturbações que podem interferir na transferência das informações à memória de longo prazo. Deste modo, as informações poderão ser retidas temporariamente, esquecidas ou incorporadas pela memória de longo prazo (IZQUIERDO, 2002; SQUIRE, 2003; LENT, 2004; GRIEVE, 2005). Portanto, a atenção e a motivação do bailarino-intérprete são cruciais para a sua performance.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É pertinente destacar a importância da memória para o aprendizado de novas habilidades motoras. E, parece não existirem dúvidas de que a capacidade de memorizar movimentos é relevante para o exercício profissional do bailarino-intérprete e sua corporeidade.

A neuroplasticidade é uma propriedade fundamental intrínseca tanto de cada célula nervosa isoladamente, como também, de redes neuronais complexas e, finalmente, do sistema nervoso como um todo. Ela é a base neurobiológica para a aprendizagem, memória, desenvolvimento neuro-psico-motor e, portanto do conhecimento do seu próprio corpo.

A memória motora se manifesta através das modificações nas conexões sinápticas, no crescimento neural, nas modificações dos “mapas encefálicos” (representações internas) e, nas modificações de padrões de atividade nas redes neuronais. Contudo, o processo do aprendizado motor ancora-se nas estruturas e nas atividades neurais, condição primordial para que a aprendizagem motora transforme-se em memória motora.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ-DIAZ, M. & ÁLVAREZ, A. *Genetic multi-model composite forecast for non-linear prediction of exchange rates*. 2005.
- ATKINSON, R. C. & SHIFRIN, M. R. Human memory: a proposed system and its control process. Ed. *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in research and theory*. Vol. 2. N.Y: Academic Press. 1968
- BADDELEY, A. *La mémoire humaine: théorie et pratique*. Grenoble: Presses Universitaire de Grenoble. 1993.
- BADDELEY, A. & HICHT, G. Working memory. Ed. *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in research and theory*. Vol. 8. N.Y: Academic Press. 1974.
- CURRY, V. A neurociência no aprendizado das artes. *Anais do SIMCAM – Simpósio de Cognição de artes musicais*. BH. 2008.
- GODINHO, M.; MELO, F.; MENDES, R.; CHIVIAKOWSKY, S. *Controlo motor e aprendizagem: fundamentos e aplicações*. Cruz Quebrada: Serviços e edição FMH. Universidade Técnica de Lisboa-PT. 2002.

GRIEVE, L. M. W. Cognitive aging, executive function and fractional anisotropy: a discussion tensor MR imaging study. *American Journal*. Am Soc. Neurobiology. 2007.

IZQUIERDO, I. 17 de set. 2010, pub. em periódico Qualis A1. *Bulletin of the Ecological Society of America (Cessou em 2002, Cont. Bulletin of the Biologic Science: Cellular and Molecular Neurobiology)*: 2002.

HABIB, M. *The neurological basis of developmental dyslexia: an overview and working hypothesis*. Brain. Inglaterra: Oxford Univ. Press: 2000.

LENT, R. *Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociência*. Rio de Janeiro: Ed. Atheneu. 2004.

LUNDY-EKMAN, L. Timing and force control deficits in clumsy children. *Journal of Cognitive Science*. Massachusetts: MIT Press. 1991.

RIBEIRO, M. M. & TEIXEIRA, A. L. Aprender uma Coreografia: Contribuições das Neurociências para a Dança. *Rev. Neurociências*. Brasil, 2008.

SÁ, C. S. C. & MEDALHA, C. C. Aprendizagem e memória – contexto motor. *Rev. Neurociências* 9(3): 103-110. 2001

SQUIRE, R. *Fundamental neuroscience*. Second Edition. V.A. Medical Center & University of California, S. D., Lajolla. CA: Ed. Larry R Squire. 2003.

TULVING, E. Episodic and semantic memory. In E. Tulving and W. Donaldson (Eds.) *Organization of Memory* (pp. 381-403). NY: Academic Press. 1972.

YASSUDA, M.S. *Memória e envelhecimento saudável*. Tratado de geriatria e gerontologia. RJ. 2002.

Memória Motora

<http://200.189.113.123/diaadia/diadia/arquivos/Image/conteudo/artigos_teses/EDUCACAO_FISICA/dissertacao/DEBORAH_KRAMER.pdf> Consultado em 15.08.2012<http://www.neda-brain.com/pt/seminrios/a_2012_brondo/a_2012_brondo.html>. Consultado em 15.08.2012.

LONAN: CORPO, ANCESTRALIDADE E CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Lucinete Araújo

Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)

aqualtune@hotmail.com

RESUMO: Este texto consiste em refletir sobre as relações existentes entre corpo, ancestralidade e cultura afro-brasileira permitindo o reconhecimento de um corpo afrodescendente. Trata-se de um solo performático em dança, intitulada *Lonan*, que tem como características vivências em ambientes artísticos e no terreiro de candomblé. O trabalho artístico propõe a reflexão com relação à ancestralidade na interação com o caminho individual.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Corpo Afrodescendente; Ancestralidade; Dança.

ABSTRACT: This text is to reflect on the relationship between body, ancestry and African-Brazilian culture allowing the recognition of a body of African descent. This is a solo performer in dance, entitled Lonan, whose characteristics and experiences in artistic environments in the yard of Candomblé. The art work proposes a reflection about the ancestry through interaction with the individual path.

KEYWORDS: Memory; Body African Descent; Ancestry; Dance.

INTRODUÇÃO

Estudos de pesquisadores, como Roger Bastide, Nina Rodrigues, Artur Ramos, Edison Carneiro, nos revelam a diversidade de povos africanos aportados no litoral do Brasil, no século XVI. E essa heterogeneidade nos faz pensar e repensar sobre a nossa memória corporal e ancestral.

Segundos estes, até o sec. XVII, a migração transcorreu intensamente pelos bantos (congos e angolas), ou seja, da África subequatorial, mas, após este período, o tráfico passou a explorar outras regiões da África, e povos do Benin e Costa da Mina, ditos como nagôs, passaram a fazer parte deste comércio desumano.

Algumas características como a organização política, a disciplina, costumes e filosofia dos nagôs chamaram atenção destes pesquisadores ao ponto de classificá-los como mais humanos e possuidores de uma dita “pureza nagô”. Entretanto, Sodré (1999) afirma que os valores civilizatórios representados pelos nagôs em terras brasileiras nada mais era/é do que a sua própria realidade original.

Assim como os nagôs, os jejeês chegaram ao Brasil por volta do século XVIII, vindos da África Ocidental, e durante dois séculos subsequentes, esses povos receberam diferentes denominações. Segundo Oliveira (2007), neste contexto o candomblé surge como fenômeno social que agrupa estas diferentes etnias africanas.

Portanto, entender a constituição civilizatória dos jejê-nagôs é conhecer o legado ancestral de um dos povos constituintes da cultura afro-brasileira de maneira a assumir o conceito do *Sankofa*, que é aprender com o passado para entender o presente e constituir o futuro.

Assim, a base para esta pesquisa artística intitulada como “*Lonan*” é a reflexão sobre as relações existentes entre memória, corpo e ancestralidade permitindo o reconhecimento de um corpo afrodescendente a partir destes elementos. Este é o objetivo principal da atuação pedagógica dentro da Instituição Escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Pelourinho, onde atuo, como professora de dança afro-brasileira.

Lonan quer dizer caminho, em iorubá, por isso, este solo artístico performático retrata um ritual de passagem, os sentimentos de inquietação, sonho, desejo e medo de um ritual de iniciação de uma menina, que ao ser escolhida por um orixá para o cargo de *ekedi* (mãe-zeladora), se vê a todo instante na dúvida e incerteza de assumir este cargo feminino herdado dos seus ancestrais e de grande valor e responsabilidade dentro da religião afro-brasileira, o candomblé.

Para Oliveira (2007), ancestralidade é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua “dinâmica” para qualquer grupo racial que queira assumir a identidade de africano. Além disto, ela é o princípio organizador do candomblé, o sentimento de pertencimento aos cultos afro-brasileiros. Este fato, é que, por exemplo, diferencia o corpo afrodescendente que constrói e reconhece a sua identidade a partir da ancestralidade.

Neste sentido, é importante entender que nossa história é agente quem faz a partir de encontros e (re) encontros, contada pelos nossos ancestrais e (re) contada na contemporaneidade, em meio às possibilidades da atualidade, aos casos e acasos da vida. Contudo, o homem é quem constrói a sua história apesar de, muitas vezes, o caminho que lhe foi traçado não lhe dê direito a escolhas.

1. A EXPERIÊNCIA VIVIDA

Aos 11 anos fui suspensa pelo vodun Azansú, Omolu para os jejê-nagôs, no Rumpane BêBê Kakuá, em Castelo Branco, Salvador, Bahia. Foi um momento de alegria e emoção, porém não me dava conta do que aquele momento realmente representava e como aquele ritual iria mudar toda a história da minha vida.

Quase 16 anos depois senti a necessidade de encontrar a minha ancestralidade, meu corpo e a minha identidade, então passei a perceber o quanto era importante fazer parte daquela comunidade religiosa que não representava apenas o meu singular, mas todo um coletivo, uma tradição¹.

Ainda, no mesmo período, fui escolhida Deusa do Ébano do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, com o tema Rota dos tambores do Maranhão e como, segundo

1. Entende-se aqui, tradição não como algo estático, mas que está em constante movimento a partir do contato e da inserção de novos indivíduos no meio.

Freud, a casualidade não existe e os acontecimentos estão presentes no nosso inconsciente (id) e a qualquer momento eles podem acontecer, então aconteceu.

Aconteceu que a roça que fui suspensa é da nação Jejê e o Bloco Ilê Aiyê foi fundado dentro do Terreiro Ilê Axé Jitolu, também da nação Jejê e regido pelo vodun Azansu. Assim, percebi a influência da cultura jejê-nagô muito forte nestas duas comunidades e foi a partir destas que busquei meu entendimento sobre a cosmologia africano-brasileira.

Ao contrário da visão depreciativa do período colonial que enxergava o corpo negro apenas como uma máquina produtiva, os jejê-nagôs concebem o corpo em posição de primeiro plano. Um lugar sagrado que se relaciona e se confraterniza com as plantas, animais e minerais, diferente do corpo fragmentado da visão ocidental. Para Sodré (1999),

O corpo vincula-se ao sagrado (o corpo é parte constitutiva da pessoa tanto pela herança dos ancestrais quanto dos deuses), que é percebido como experiência de apreensão das raízes existenciais, até o ponto em que o vivido é apenas um conjunto de virtualidades.

Esta importância dada à corporeidade pelos jejê-nagôs é evidenciada em todos os momentos das atividades ritualísticas que se integram ao simbolismo e ultrapassam o individual chegando ao coletivo através de gestos, posturas e olhares.

Assim, a tradição da cultura jejê-nagô acontece na circularidade dos saberes, transmitido oralmente pelos mais velhos, através da narração de mitos, lendas e provérbios. Esta sabedoria é adquirida por meio da vivência neste ambiente coletivo e sagrado rico em simbologias que se manifestam no/pelo corpo, através dos rituais.

A cabeça, por exemplo, chamada de Orí pelos Jejes-nagô, é entendida como lugar sagrado, a primeira a ser cultuada e fortalecida, que recebe cantigas especiais, necessita ser alimentada e decorada como forma de reconhecimento e distinção.

Os mitos contam que, no princípio dos tempos da Criação, Odudua havia criado a terra, Oxalá havia criado o homem, seus braços, pernas, seu corpo. Olorum lhe insuflou o *émí* (respiração divina), a vida. Mas Oxalá havia esquecido a cabeça. Então Olorum pediu a Àjàlà, o oleiro divino, para confeccioná-la. Àjàlà, então pediu a ajuda de Odú, e assim todos os Odús ajudaram à Àjàlà a confeccionar Orí. E assim, nasceu Orí, com influência de todos os Odús.

O Orí é a nossa personalidade divina, o nosso eu verdadeiro, onde está concentrado todo o nosso destino prescrito por Olorum no momento da nossa criação, “sua cabeça, sua sentença”. Confirmando, desta maneira, um provérbio iorubá que assegura ser a cabeça a primeira das consagrações.

Esta afirmação nos remete as nossas origens e nos faz ter uma visão de mundo plural e integrada, entendendo o corpo como algo que faz parte do universo.

Porém, alguns segredos e fundamentos não podem ser revelados a qualquer pessoa sem que esta seja iniciada e, mesmo assim, alguns mais profundos ficam

restritos aos mais altos sacerdotes e sacerdotisas, seguindo assim outro provérbio iorubá, “segredos revelados devem ser preservados”.

Desta forma, alguns ritos foram preservados até hoje, justamente, por que apenas a Yalorixá e algumas pessoas, as mais velhas, que presenciam, sendo as responsáveis pela conservação destas tradições e pela transmissão destes fundamentos, do poder e da sabedoria que circundam do candomblé.

Uma delas é a *ekedi*, cargo estritamente feminino, que já vem determinado pelos ancestrais, pessoa que não recebe o orixá, sua função é tocar o *adjá*, no momento da cerimônia, orientar e vestir os orixás, é também responsável por recolhê-los e “desvirá-los”, responsável por limpar os assentamentos dos orixás de todos os membros da casa.

Primeiramente, ela é suspensa pelo orixá e passa pelos ritos de iniciação, um pouco diferenciado daqueles que entram em transe. Seu traje é um discreto vestido acompanhado por um pano da costa amarrado na cintura ou dobrado sobre o ombro.

Além disto, ela é tratada com todo respeito, é a segunda pessoa dentro da casa do candomblé, todos da casa devem respeito e obediência a ela. Desta maneira, assumir a responsabilidade de um cargo de *ekedi* na religião do candomblé significa entender-se como autoridade e manter-se consagrada a sua ancestralidade.

2. A PERFORMANCE

O antropólogo e professor Richard Schechner (1985), denominou que “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias”. Assim, o solo performático “*Lonan*” encontra-se no contexto de entendimento da existência e coerência nos ritos de passagem para chegar a real integração entre o corpo e o sagrado.

Desta maneira, as experiências artísticas vividas dentro da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), durante a graduação, e na Escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), como professora de dança afro, foram fundamentais na organização desta performance, além das experiências corporais vividas dentro da comunidade do candomblé.

Contextualizar foi um dos princípios mais importantes, pois foi necessário buscar cadeias que se articulassem com o que se pretendia apresentar, pois não bastava universalizar sem compreender o que determinava a ação ou o movimento.

Então, diante das possibilidades de desenvolver este trabalho artístico em dança, busquei relacionar algumas atividades básicas, que segundo Iannitelli (2000), são fundamentais para o processo criativo, são elas: geração, interpretação, exploração, seleção, avaliação e estruturação. Porém, ainda segundo a autora, não é necessária seguir a linearidade destas ações. Assim, busquei interpretar o contexto, selecionar e estruturar as formas de organização.

Existem três momentos neste trabalho artístico para aqueles que assistem em que cada uma das ações traçadas é baseada num simbolismo que culmina na

dúvida em assumir um cargo de tamanha responsabilidade ancestral. Por isso, é possível perceber uma constante reorganização de formas e proporcionando o fortalecimento criativo do trabalho.

Inicialmente, ocorre uma linearidade nos acontecimentos, nada é realizado aleatoriamente. A escolha pela dimensão espacial baixa no rito de lavar os pés, as mãos e a cabeça são passagens de fundamental importância para a cultura jejê-nagô, já que indica o fortalecimento da relação com o Aiyê (terra), leveza para concretização dos afazeres manuais e a interseção das forças sagradas, respectivamente.

O segundo momento consiste na saída do chão. Neste instante a ação do corpo é muito clara com movimentações fluídas e algumas vezes súbitas, são evidenciados sentimentos que manifestam a responsabilidade assumida por membros pertencentes ao candomblé.

No terceiro, o corpo revela a estranheza ao assumir a responsabilidade. A vontade de distanciar-se e, ao mesmo tempo, de estar próximo do objeto, as dores de não ser, o desejo de ter e não ter, nos remetem as contradições e aos dualismos do cotidiano.

Deste modo, os conflitos internos se confirmam, as relações com o ambiente são estabelecidas, os encontros acontecem e os desencontros também, porém o caminho já foi traçado, independente das vontades individuais.

O contato com os elementos cênicos aparecem gradualmente, porém, a relação com o cordão é constante, pois é ele que remete a ligação direta com a ancestralidade, o cordão umbilical.

O elemento cênico, o *apotí*, que se refere a um pequeno banco de madeira em que os iniciados passam alguns momentos após o transe, sugere também uma passagem, para uma *ekedi*, a saída da esteira. E, por fim, o pano da costa ou *alaká*, elemento fundamental para identificar uma autoridade no candomblé.

O figurino é leve e discreto, que proporciona amplitude no movimento e aparece como ressignificação da roupa de ração, que é a roupa usada diariamente dentro do terreiro de candomblé e pode ser colorida, mas a preferência é branca.

A música, para cultura jejê-nagô, é um elemento essencial, pois é dotado de sentidos e reproduz uma força sagada, segundo Prandi (2005) e que marca os três momentos do solo performático “*Lonan*”, o silêncio, a recriação de um *oriki* (reza), um instrumental e o som das águas.

3. ASPECTOS CONCLUSIVOS

O objetivo deste trabalho foi refletir sobre as relações que surgem entre corpo, cultura afro-brasileira e dança, trazendo a importância da interação deste corpo em novos ambientes e proporcionando, assim, a reorganização de conhecimentos distintos para que seja possível a compreensão da diversidade de informações existentes nas culturas que compõe a sociedade brasileira.

Desta forma, o produto desta experiência vivida, no terreiro de candomblé, levou a considerar a ancestralidade como uma âncora para o reconhecimento

cultural do negro brasileiro nos dias atuais e como um desígnio sem escolha. Ou seja, na cosmologia africano-brasileira você não escolhe e sim, escolhido (a).

Da mesma maneira, foi possível aprofundar o conhecimento e a reflexão sobre universo simbólico existente nos ritos e todas as atividades humanas significativas, e a relação entre o corpo e o sagrado, característica marcante dos povos jeje-nagô.

Além disto, percebeu-se que existe uma circularidade de informações e conhecimentos artísticos fundamentados, como o corpo, os elementos cênicos, a música e o figurino, utilizados para o desenvolvimento do solo performático “*Lo-nan*”, assim como a cultura jeje-nagô em que todos os elementos encontram-se interligados uns aos outros formando um sistema cíclico.

A obra mantém-se inacabada, pois, seguindo um provérbio nagô, “como hoje estava, amanhã não será mais o mesmo”.

REFERÊNCIAS

IANNITELLI, L. M. Dança Corpo e Movimento: A criação artística. In: BIÃO, Armin-do, Pereira, A., CAJAIBA, Luiz e PITOMBO, R. (orgs.) *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000, p. 247-256.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *A ancestralidade na encruzilhada*. 2. ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007. 216 p.

_____. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. 2. ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006. 186 p.

PRANDI, R. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros – identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro, Vozes, 1999.

Sites:

<<http://www.revistasextosentido.net/news/ori-o-orixa-mais-importante/>>.

Acessado em: 16 de agosto de 2012.

HERMILO BORBA FILHO SOBE AO PALCO: MEMÓRIA, PRAZER E SOFRIMENTO DO CORPO EM CENA

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

liguto@uol.com.br

RESUMO: A partir dos relatos do herói Hermilo, protagonista da tetralogia de inspiração autobiográfica *Um cavalheiro da segunda decadência*, obra escrita por Hermilo Borba Filho (1917-76) entre 1965 e 1971, este artigo enfoca a memória de um corpo que sobe ao palco pela primeira vez, com seus desejos, medos e superações. Esse autor, um dos renovadores do teatro brasileiro no século XX, rememora, por meio de um personagem alterego, sua própria iniciação como ator, revelando assim, na maturidade de seu olhar reflexivo, valores e crenças fundamentais para o entendimento do seu projeto artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo em Cena; Memória; Prazer; Sofrimento.

ABSTRACT: A fictional character named Hermilo, protagonist and narrator, recalls episodes of his life in a tetralogy of novels, *Um cavalheiro da segunda decadência* (*A gentleman of the second decadence*), written by Hermilo Borba Filho (1917-76), between 1965 and 1971. This article focus on one specific moment of that autobiographical literary work, when the author, an outstanding name of Brazilian modern theatre, evokes the beginning of his career, his first attempts on stage, through his alter ego character's memories, recollecting desires, fears and overcomings. Such account of a body-in-performance, produced from a mature and thoughtful perspective, seems to be a valuable key for apprehending the whole of the author's aesthetic project.

KEYWORDS: Body-In-Performance; Memory; Pleasure; Suffering.

No livro *Margem da lembrança*, volume inicial da tetralogia de inspiração autobiográfica intitulada *Um cavalheiro da segunda decadência*,¹ os primeiros contatos do personagem Hermilo, protagonista e narrador, com o mundo do teatro estão diretamente associados ao prazer sexual. Com essa observação, não se pretende iniciar, aqui, um raciocínio que busque identificar na literatura de Hermilo Borba Filho (1917-76) uma analogia direta entre sexo e teatro. Afinal, em seus romances, especialmente nesses que compõem sua tetralogia, a força da

1. Além de *Margem das lembranças*, de 1966, *A porteira do mundo*, de 1967, *O cavalo da noite*, de 1968 e *Deus no pasto*, de 1972.

sexualidade manifesta-se em quase todos os âmbitos da vida do herói-narrador.² No entanto, o modo específico como o personagem Hermilo, espécie de alterego do autor, vai descobrindo a arte teatral por meio de sucessivos relacionamentos sexuais certamente é capaz de acrescentar novos conteúdos à discussão sobre a evolução do pensamento estético desse importante renovador o teatro brasileiro; podendo ainda, quem sabe, como metáfora, suscitar uma oportuna reflexão sobre a complexidade do corpo em cena, do estar em cena, observando as dificuldades e as recompensas de quem pela primeira vez se dispõe a subir ao palco, dando-se a ver, expondo-se.

No volume que abre a tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, Hermilo, ainda adolescente, em Palmares — PE, se aproxima dos palcos por intermédio de uma namorada (Luíza) que, a despeito de sua aparência de candura, praticava, com alegria e desembaraço, jogos eróticos dos mais diversos tipos.

Graças ao ar de ingenuidade que ostentava por toda a parte, Luíza foi convidada para compor o elenco da Arcádia Dramática, um grupo de amadores que se exibia de dois em dois meses no Cine Apolo e que para mim era coisa de frescura. Eu havia assistido a um dos espetáculos juntamente com Miguel Pescador e chegáramos à conclusão de que teatro não era negócio para homem, os rapazes falando de maneira artificial e as mulheres se pondo mais dengosas, naquele mundo de mentira onde se inventava uma situação que os que a ela assistiam fingiam acreditar. E ali estava o exemplo: Luíza fora requisitada justamente para os papéis de ingênua, graças aos seus cachos, à sua carinha de Nossa Senhora das Dores, aos seus gestos comedidos. (BORBA FILHO, 2010, p. 47)

Escrita na primeira pessoa do singular, a narrativa assume um caráter memorialista, ou até mesmo confessional, em que fatos históricos se fundem a elementos ficcionais. São datas e lugares que, se conferidos com informações contidas em depoimentos não ficcionais dados pelo autor, revelam-se, na maioria

2. Como constata o ensaísta Luiz Carlos Monteiro, em seu artigo intitulado *Hermiller ou as delícias do bom e louvado sexo*: “Nos romances, contos e novelas de Hermilo, o elemento sexual é também uma constante. São descritas, com riqueza de detalhes, cenas e acrobacias sexuais de variados calibres: voyeurismo, masturbação, sexo anal e oral, incestos, experiências sados-masquistas e homossexuais. Esta compulsão sexual se estenderia por toda a sua vida, e manifestava-se até mesmo nas declarações públicas onde era questionado a respeito do tema. Ele acreditava que a Igreja Católica era grandemente responsável pela noção ‘suja, imoral, porca’ do sexo. E diria ainda em *Deus no pasto*: ‘Pensei muito para descobrir que o sexo é uma coisa limpa. Apalpei tantas vulvas que perdi a conta, tantas coxas, tantos seios, ouvi tantas palavras nos jogos preparatórios e no ato de foder que terminei que terminei descobrindo todas as nuances do sexo. Aprendi na vida e aprendi nos livros. Manipulava mulheres e devorava livros eróticos. Por isto, tudo que escrevo está impregnado do bom e louvado sexo’.” (MONTEIRO 1996: 19).

das vezes, coincidentes. Já os nomes dos personagens que aparecem nesses romances guardam flagrante semelhança, fonética ou semântica, com nomes de amigos, parentes e amores que de fato existiram na vida de Hermilo Borba Filho. Por vezes, nomes verídicos também aparecem.

Apesar desses indícios biográficos tão conspícuos, e nisto reside parte da sofisticação literária dessa obra, não se abandona jamais o estatuto de ficção.³ A rigor, mesmo que o autor reconheça a determinação autobiográfica dessa tetralogia, o que se lê nesses romances deve ser tomado como criação artística, e não como um testemunho verídico.⁴ Porém, sendo obras literárias, os livros que compõem essa tetralogia, bem como os demais romances, contos e peças teatrais de Hermilo, muito podem dizer sobre o próprio autor, não tanto no sentido biográfico propriamente dito, mas sim naquilo que distingue e particulariza o seu olhar sobre a vida e sobre o mundo.

No estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho, portanto, pode-se recorrer a passagens de sua tetralogia, não com a intenção de se buscarem fontes históricas fidedignas, mas com a disposição de se discutirem as ideias do escritor sobre o teatro, tal qual inserido no tempo e no local ficcionais criados por ele. Ou seja, não interessa tanto, neste raciocínio, se na vida real o adolescente Hermilo efetivamente chegou ao teatro por intermédio de uma namorada; mas interessa, sobretudo, observar que o escritor Hermilo, em plena maturidade artística e intelectual, já na segunda metade da década de 1960, cria uma narrativa na qual um jovem, cujo nome é Hermilo e cuja trajetória de vida apresenta inúmeras coincidências com a própria biografia do escritor, é prazerosamente apresentado ao teatro por meio de sua namorada, em um momento de intenso investimento sexual entre os dois. Interessa observar que, aos olhos do jovem amante, essa namorada ficcional traz em si algo do encanto e da dubiedade próprios da arte de representar: embora saudável e intensamente libidinosa, sabe aparentar, com perfeição, a ingenuidade e a inocência que aquela sociedade esperava de uma moça de sua idade; interessa observar que, no romance, é ao ver Luíza no palco, assumidamente interpretando uma personagem ingênua – papel que, ele sabia, era dissimuladamente representado por ela em seu dia a dia – que o interesse

3. Como explica Sônia Maria van Dijk Lima, em seu livro *Um cavalheiro da segunda decadência: busca degradada de valores autênticos*: “Contudo, apesar das declarações de Hermilo Borba Filho, apesar da sua identificação com o narrador e herói de *Um cavalheiro da segunda decadência*, e apesar de o próprio texto permitir que levemos em conta o seu caráter autobiográfico, não podemos esquecer que estamos diante de um texto literário, e não de um depoimento histórico ou sociológico ou de uma confissão religiosa” (LIMA 1980: 42).

4. “Diz Hermilo Borba Filho, em entrevista concedida à revista *Ele Ela*, 65 : 64, set. 1974: ‘Toda obra de ficção é, num sentido essencial, autobiográfica. Ninguém arranca nada do nada’. E mais adiante, na mesma entrevista: ‘No meu único romance autobiográfico, no sentido palpável, *Um cavalheiro da segunda decadência* (...), esgotei as minhas andanças sociais, políticas, religiosas, sexuais’” (apud, LIMA 1980: 88).

pelo teatro será despertado no protagonista. Ou seja, ao descobrir o teatro, o personagem Hermilo parece passar a conhecer melhor a jovem com quem se relacionava e, ao mesmo tempo, vai amadurecendo o seu olhar sobre as regras de convivência, mais ou menos hipócritas, daquela sociedade. Ratifica-se, assim, sutilmente, talvez a predisposição primeira da arte teatral, aquela que está inscrita na própria etimologia da palavra que lhe serve como designação: “teatro”, que se origina no termo grego “*théatron*”, que significa “o lugar de onde se vê”.

Também é importante perceber que o herói-narrador se incomoda, de pronto, com a suposta má qualidade da interpretação daqueles atores, com “os rapazes falando de maneira artificial e as mulheres se pondo mais dengosas”, informando ao leitor que aquele teatro, amador em sua feitura, trazia um ranço declamatório e caricato ao qual, entre tantas outras coisas, o chamado teatro moderno pretendia se opor. Modernidade, por exemplo, que diferenciaria o Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), grupo liderado por Hermilo Borba Filho entre 1946 e 1952, daquilo que, decerto à exceção dos espetáculos do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), era geralmente produzido nos palcos pernambucanos de então.

Há ainda, no trecho citado, outros sinais que também insinuem a provável insipiência daquele fazer teatral na Palmares da década de 1930. Um deles é a importância dada ao tipo físico dos atores, em vez do talento ou da formação, para a escolha da peça e para a distribuição dos papéis: quem tivesse uma aparência de ingênua interpretaria o papel de ingênua. Por outro lado, ao fazer o protagonista declarar que, naquelas circunstâncias, “teatro não era negócio para homem”, o Hermilo escritor lembra que, naquele ambiente patriarcal e machista da Zona da Mata Sul de Pernambuco, fazer teatro era, de antemão, independentemente do tipo de espetáculo que se produzia, um ato de transgressão, uma atividade indicada para quem se dispunha a enfrentar preconceitos dos mais arraigados.

Interessa também, e talvez acima de tudo isso, o estranhamento de Hermilo ao descobrir a força poética e as possibilidades comunicativas do teatro, esse “mundo de mentira” edificado sobre a verdade do fingimento compactuado entre o espectador e o ator.

Nesse prisma, como alegoria, a chegada aos palcos por meio do desejo sexual talvez possa ser interpretada como uma indicação de que, para o herói Hermilo, daí por diante, tal qual o sexo, o teatro vai se fazer uma irresistível obstinação, uma inexpugnável atração: algo que tanto o alimenta quanto o consume. De modo semelhante, para o autor Hermilo Borba Filho, conforme se lê no depoimento concedido por ele ao Serviço Nacional de Teatro, em 1973, pode se deduzir que, de fato, o chamamento do teatro era tão forte quanto, ou até maior do que, a energia vital que emana da sexualidade:

Quando saí da minha operação do coração [em 1971], decidi jamais fazer teatro. Mas agora me flagro novamente mergulhado no teatro até o gogó. E não é por ter mulher atriz. Ao contrário, ela até faz finca-pé para não me meter de novo em teatro, porque ele vai consumir minhas forças de novo,

e as minhas forças já não são as mesmas. [...] Então esse resto de força, não sei como vai ser dentro do teatro. Mas há um chamado terrível, esta coisa misteriosa da qual você não pode fugir, como uma lepra, um câncer, entende? E você tem que ser consumido por ele. Não tem conversa. É isso mesmo. (BORBA FILHO, 1981, p. 106)

Mas, a maneira como o prazer sexual e o teatro vão se misturando na narrativa da tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência* pode suscitar, ainda, muitas outras reflexões. Como, por exemplo, um olhar sobre a complexidade da arte do ator. Entre as brincadeiras sexuais praticadas por Hermilo e por sua jovem namorada, uma das favoritas era quando, diante dos fregueses que iam às compras na bodega do pai de Luíza, os dois se bolinavam e se masturbavam furtivamente, por baixo do balcão, enquanto atendiam os compradores, como se nada fora da normalidade estivesse acontecendo (BORBA FILHO 2010: 46). Esse tipo de atividade sexual, em que o gozo advém, em parte, da capacidade de se escamotear o próprio ato que deflagra o prazer, volta a ser praticada pelo protagonista, poucas páginas adiante, logo quando ele começa a fazer parte do mesmo grupo teatral em que atuava sua namorada. Durante os ensaios, desempenhando a função de ponto, sentado dentro da caixa encravada no proscênio, de onde soprava o texto aos atores, isto é, escondido da cintura para baixo, Hermilo seria frequentemente masturbado por uma das atrizes do grupo (Carola), que chegava até ele pelo porão do palco.

Eu seguia a cena, dividido em dois, olhava para o rosto de Luíza e gozava as duas mulheres. Era uma situação esquisita, o casal de atores jamais podendo supor o que estava acontecendo debaixo do palco. Controlei a voz nas intervenções a que fui obrigado e me preparei para gozar sem contorções, sem cara crispada, sem gemidos (BORBA FILHO 2010, p. 52).

Dominando, semelhante a um ator, a voz, o gesto e a emoção; entregando o corpo àquele prazeroso fingimento, Hermilo vai metaforicamente descobrindo a arte teatral; e vai, aos poucos, subindo ao palco: o local onde a dor e o deleite de representar são dados à vista por inteiro, com a devida anuência dos espectadores. Em breve, por conta de um contratempo com um dos atores, justamente aquele que fazia par romântico com Luíza, Hermilo estará em cena, todo, recebendo as primeiras instruções de Dona Micaela, diretora daquele grupo de teatro – com quem o jovem protagonista em breve iniciaria um intenso e angustiante relacionamento amoroso. Se em seus jogos sexuais, o desempenho parateatral de Hermilo, diante de uma plateia que ignorava sua representação, fluía repleto de um prazer imediato e quase instintivo, agora, ao pisar no tablado, ele experimentava as dificuldades e os sacrifícios inerentes à arte da representação. O nervosismo, então, o paralisa:

Quase me arrastaram para o palco e o ensaio começou. Realmente eu sabia tudo decorado, mas quando tinha de entrar em cena, justamente para contracenar com Luiza, olhei para mim e vi que tinha vinte mãos e quarenta braços. Dona Micaela gritou:

- Se esqueça das mãos!

Mas eu não podia fugir à sensação de que era uma deusa Siva, o calor subindo ao rosto, gaguejando diante dos olhares dos outros atores, vindo, na cara de cada um, risinho de deboche. Fiquei parado, o coração batendo, as palavras não saiam. Desisti, com raiva:

- Eu não disse que não dava pra isso? (BORBA FILHO, 2010, p. 53-54).

Somente depois de uma dura conversa, em particular, com a diretora da peça, ele retorna ao palco e vai, aos poucos, superando o medo e a tensão, para ir descobrindo, até a estreia, a alegria de emprestar seu corpo e sua inteligência a um personagem teatral.

Pela primeira vez eu soube o que era embriaguez histriônica, que haveria de entender melhor muitos anos depois quando entrasse em contato direto com Dioniso e percebesse claramente o que significava o entusiasmo de que se possuíam as bacantes e os sátiros na dança e procissão àquele asiático transportado para a Grécia, com peles de bode, máscara, borra de vinho, cantos e palavras, a cítara e o emblema fálico. (BORBA FILHO, 2010, p. 59)

Logo, o gosto pelo teatro começa a ganhar espaço em sua vida, modificando seus pontos de vista e redimensionando seus preconceitos. Seus antigos amigos de ferra e de futebol sentem a sua falta. Ecoando os primórdios da arte teatral, quando, na Grécia antiga, sacrificavam-se bodes em celebração ao deus Dioniso, ele diz: “Eu, naquela altura, a tudo me submeti como um carneiro que sabe que se vai transformar numa buchada”. (BORBA FILHO, 2010, p. 54)

Como na peça que ensaiavam o seu personagem precisava cantar, ele passa a ter aulas particulares de música, com uma das componentes do grupo, a professora de piano Esmeralda, cujo “marido a deixara por uma negra fornida de carnes”. (BORBA FILHO, 2010, p. 55) Na véspera da estreia, quando o canto já soava mais seguro, eles, Hermilo e Esmeralda, tornam-se amantes. Nesse momento, a combinação do rigor apolíneo (aula de canto) com o ímpeto dionisíaco (instinto sexual), elementos essenciais ao ator, parece sintetizada na seguinte imagem:

De súbito, levantou-se e, empunhado meu pênis, fez que ele tocasse as notas do trio que cantávamos na peça, eu, Luíza e Carola, delicadamente para não feri-lo, que não feria nem nada, tal a ereção que o possuía. Nem chegamos a terminar a música porque descarreguei nas teclas, o sêmen escorrendo pelos seus dedos alvos e finos. (BORBA FILHO, 2010, p. 56)

Não se pode vislumbrar, em passagens como essas, a compreensão do ator como resultado primordial, senão exclusivo, de um esforço racional, técnico, operacional – entendimento não raramente evocado, com maior ou menor sutileza, por críticos e por criadores, em suposta defesa desta ou daquela corrente teatral: variando de certos brechtianismos, velhos ou novos, sempre mais “brechtianos” do que o próprio Brecht, até os stanislavskianismos de prateleira, quase sempre oportunistas; passando ainda por mal-entendidos pós-artaudianos, pós-grotowskianos, barbianos. Para Hermilo, o ator não pode ser visto apenas como um instrumento afinado, apto a cumprir eficientemente a sua função – estético-ideológica – no espetáculo; ele é, para além de sua formação técnica, um ser pleno de desejo e de dúvidas, que se entrega, sempre um tanto instintivamente, aos desafios de seu trabalho.

Raciocínio e intuição, disciplina e prazer, alma e corpo, razão e paixão: dicotomias que, nesses fragmentos deixados por Hermilo sobre a experiência da representação cênica, nessas memórias ficcionalizadas de um corpo que sobe ao palco pela primeira vez, podem ser inferidas menos como antagonismos, e mais como forças complementares e mutuamente dependentes, como o substrato, por excelência, da sofisticadíssima arte do ator.

REFERÊNCIAS

- BORBA FILHO, Hermilo. 2010. [1993; 1966]. *Margem das lembranças* (3ª edição) / Primeiro volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Apresentação Maurício Melo Júnior. Recife: Bagaço.
- _____. 2010 [1994; 1967]. *A porteira do mundo*. (3ª edição) / Segundo volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Apresentação Maurício Melo Júnior. Recife: Bagaço.
- _____. 2010 [1968]. *O cavalo da noite*. (2ª edição) / Terceiro volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Apresentação Maurício Melo Júnior. Recife: Bagaço.
- _____. 2010 [1972]. *Deus no pasto*. (2ª edição) / Quarto volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Apresentação Maurício Melo Júnior. Recife: Bagaço.
- _____. 1981 [1973]. In *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC – SEC – (SNT)
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. 1980. *Um cavaleiro da segunda decadência: busca degradada de valores autênticos*. Prefácio Neroaldo Pontes de Azevedo. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.
- MONTEIRO, Luiz Carlos. 1996. Hermiller ou as delícias do bom e louvado sexo. In *Suplemento Cultural – Diário Oficial*. Estado de Pernambuco. Ano IX. Julho de 1996. Recife: Cepe.
- REIS, Luís Augusto da V. P. 2009. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Prefácio Tania Brandão. Recife: Editora da UFPE.

A CIDADE E O CORPO: MODOS DE INTERAÇÃO

Luísa Tavares

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

luisamtbr@yahoo.com.br

RESUMO: O trabalho percorre a cidade através da sua relação com o corpo. Como o corpo interage com a cidade? Como a cidade interfere no corpo? Partindo destas duas questões analiso o corpo que habita a cidade e a cidade que sedia o corpo. Para que ocorra a interação entre os polos, elejo dois modos de fazer: a caminhada, que possibilita o corpo circular livremente pela cidade, e a roupa, que os separa, porém os põe em contato.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade, corpo, caminhada e roupas.

ABSTRACT: This paper runs the city through its relationship with the body. How the body interacts with the city? How the city interferes in the body? Based on these two issues, I analyze the body that inhabits the city and the city that hosts the body. For the occurrence of the interaction between these poles, I choose two ways to perform it: walk, which allows the body to move freely around the city and clothes that separates them, but put them in touch.

KEYWORD: City, body, walk and clothes.

Caminhar pela cidade é ter o corpo imerso no espaço urbano. O corpo em contato com o corpo social. A cidade é um espaço supostamente democrático, onde encontramos o outro, onde nos colocamos diante de nossos pares e ímpares. É, também, na cidade onde nos deparamos com obstáculos e nos sentimos pequenos diante da imensidão dos edifícios e das avenidas. Diversas leituras foram e são proposta sobre o ritmo das ruas, olhando para o vai e vem dos transeuntes. O presente artigo percorre a cidade refletindo sobre como o corpo interage com esse múltiplo cosmo e como a cidade interfere no corpo. Quais são as práticas que, no dia a dia, geram uma interação criativa, talvez prazerosa, entre o corpo e a cidade?

Os corpos colorem as ruas com seus apetrechos. São roupas, acessórios, unhas e cabelos pintados. O corpo está adornado na cidade. Mas, será que isso traz uma nova dinâmica para a relação corpo/cidade? Como os corpos vestidos interferem na paisagem? No segundo momento do artigo, a roupa é o objeto central que possibilita o corpo enfrentar a cidade.

1. A CIDADE

Qual é o cosmo da cidade? Ítalo Calvino (2003) diz que quem passou muito tempo na mesma cidade, e leva o seu modelo a qualquer lugar que vá. A minha cidade é o Rio de Janeiro. Talvez seja difícil fugir dessa metrópole, que já foi capital da coroa Portuguesa, que já foi a capital do Brasil e hoje é cidade olímpica, passando por mais uma avalanche de transformações para receber o principal evento esportivo mundial.

Logo, o fato de eu ser carioca faz diferença para o trabalho, levo sempre esse lugar comigo na minha análise sobre a cidade, essa referência de espaço urbano, de local de troca e facilidades, de aglomeração de indivíduos de objetivos em comum, de trânsitos atravessados. Uma malha ou um tecido urbano por onde todos trafegam. Quanto mais os indivíduos circulam, mais eles reforçam a trama urbana, estreitando os laços entre os locais e as pessoas. Há lugares comuns, conhecidos por todos, que estão quase sempre abarrotados de gente. Há, também, os lugares desconhecidos, aonde quase ninguém vai. A cidade coloca os opostos para conviverem no mesmo espaço, todos juntos, intensificando os contrastes.

A cidade é o espaço de contraste por definição. Quanto mais me perco em lugares desconhecidos, mais compreendo os lugares familiares. Porque por mais que eu conheça novas cidades e entenda outros modos urbanos, é exatamente no encontro com o estranho e exótico, que serei capaz de perceber aqueles futuros que poderiam ter sido realizados na minha cidade e não foram. Ou, até mesmo, reconhecer passados que ocorreram em minha cidade, mesmo antes da minha existência, mas, que por alguma razão foram modificados e agora só se pode encontrar em algum lugar bem distante dali.

2. O CORPO

É possível dizer o mesmo sobre o corpo? Qualquer análise está condicionada ao corpo? O corpo é potência que emite uma força possível de se transformar em algo. O corpo convive com a oposição entre os limites do corpo biológico, que é frágil e efêmero, e os potenciais da mente que são infinitos. Por isso, o corpo é considerado o inimigo do homem contemporâneo, ainda que ele seja muito forte e consiga resistir aos controles, às disciplinas, às doenças, às intervenções cirúrgicas e às fadigas, entre tantos outros obstáculos. De fato, o corpo tomou grandes proporções, antes, em uma perspectiva ocidental, era a alma o que definia quem era o sujeito, hoje a identidade é marcada pelo corpo.

Segundo Nietzsche (NIETZSCHE apud LAPOUJADE, 2002), a alma era o lugar onde se depositava tudo que o homem não conseguia colocar para fora, logo, o corpo acaba aprisionado pelos seus próprios pensamentos. O corpo quer ser livre e maleável, por dentro e por fora. Seguir o modelo do corpo sem órgãos proposto por Artaud (ARTAUD apud LAPOUJADE, 2002), talvez proporcione isso: um corpo flexível que não tem uma estrutura rígida preestabelecida e pode mudar sem-

pre que achar pertinente, um corpo que suporta estados de torção e de dobras, que um organismo desenvolvido não aguentaria.

3. MODOS DE INTERAÇÃO

Como ocorrem os modos de interação em que o “corpo age sobre a cidade” e a “cidade age sobre o corpo”? No primeiro caso, o sujeito percebe a cidade a partir dos pontos de vista que o corpo for capaz de alcançar. Por mais que existam discursos que descrevam a cidade, não devemos confundir os discursos com a cidade.

Há pontos em comum entre os dois, porém, a cidade é cambiável, ela está sujeitada a experiência do corpo, enquanto o discurso uma vez proferido é cristalizado. A cidade para quem mora é uma, para quem é turista é outra. Para quem vê do avião a paisagem é coesa, simples e até ordenada. Para quem está no congestionamento em um auto é uma paisagem sufocante e aglutinada. As ideias de cidade são diversas e todas podem estar contidas em uma única cidade. No segundo caso, o corpo que está sujeito à cidade, ou seja, a cidade influencia o corpo. Por exemplo, quando o corpo enrijece quando confrontado com a multidão, o corpo usa suas forças para se manter ereto. O movimento da cidade condiciona os modos de ser do corpo. Por isso, a cidade não é só o cenário, palco onde acontecem as ações dos protagonistas, mas é também o antagonista deste enredo, tendo participação efetiva no sujeito.

4. O CORPO E A CIDADE

O corpo dá vida à cidade. O corpo transforma o lugar da cidade em um espaço, ou seja, em uma área de relações. A cidade é feita de diálogos repentinos de passantes, que enviam uma mensagem sem saber quem será o receptor. Este, por sua vez, usará esse fragmento para misturar com outros restos e assim construir uma nova mensagem que, mais uma vez, será enviada para um querido e talvez chegue a um desconhecido ou simplesmente se perca no caminho.

A circulação de pontos, fragmentos, discursos e ideias são capazes de criar, desfazer e recriar teias continuamente, deixando sempre rastros de energia no ar. Rastro de energia são vestígios que podem ser restaurados. Com os rastros de energia é possível estabelecer novas conexões, e, assim, o processo é ininterrupto. A manutenção da energia de uma cidade é feita através do vai e vem dos pedestres e, para que isso aconteça, devem existir motivações para seus trajetos, de preferência uma quantidade múltipla de razões: comprar algo, passear, ir a determinado sítio.

Quando um distrito é deserto, a sensação que reverbera é suspeita e há sempre o espectro do medo, do fantasmagorismo, da iminência de um evento repentino, que provavelmente não será agradável. A pergunta que emerge é: por que não há alguém nas ruas? Uma das respostas será porque não é um lugar seguro para estar. Outra resposta é fruto do modelo de cidade que não proporciona a circulação de pedestre nas ruas. Em um determinado momento da história se

considerou que seria positivo viver em condomínios fechados e circular em vias expressas com carros particulares.

Já se percebeu que esse modelo não funciona, e por mais seguro que possa ser o espaço com suas câmeras de vigilância, a sensação que prevalece é a do medo. As câmeras em vez de tornar o ambiente seguro, favorecem o sentimento de que estamos sendo vigiados porque a qualquer momento algo pode acontecer. Logo os corpos na rua constituem um sinal de segurança. Ainda que aglomerações urbanas muitas vezes incomodem. O que leva ao esquecimento de que todos têm objetivos comuns, são seres humanos e compartilham de quase tudo. Porém, estar na presença de corpos, mesmo desconhecidos, traz um sentimento de proteção.

O corpo é vital para a cidade. Porém, que relações devemos traçar com esse cosmo? Utilizar a cidade como passagem entre a casa e o trabalho é renegar o potencial desse sistema desenvolvido para facilitar a vida das pessoas e também incentivar a troca entre seus usuários. A passagem entre a casa e o trabalho é uma das mais tortuosas tarefas do sujeito na atualidade devido ao trânsito confuso. As vias estão congestionadas e não são capazes de absorver a quantidade de carros públicos e particulares que tentam trafegar. O deslocamento se tornou um fardo que o indivíduo tem que passar todo dia. Será que precisa ser assim? O deslocamento na cidade deveria ser um prazer, um passeio pelos lugares, porque transitar é uma experiência da observação, do encontro e da descoberta. O simples exercício de “observar a correria da vida, é sempre uma reflexão. É divertido quando se gosta de pessoas.” (JASNY, 1963)

O passeio pode ser uma atividade do cotidiano, não precisa estar atrelada somente ao domingo de manhã quando se vai caminhar na orla ou nos parques. Entre as práticas para se conectar com a cidade, a mais ingênua e talvez a mais potente seja a caminhada. Andar, passo a passo, essa é a forma mais simples de explorar espaços, de adentrar em novos sítios, de descobrir lugares encobertos, a cada passo um novo recomeço, um novo gás para a caminhada.

O pedestre tem a caminhada como seu maior trunfo para destrinchar o tecido urbano; aqui ele não está amarrado a trajetos estipulados de ônibus e metros, ou às regras tão duras que os motoristas de carros privados têm que respeitar, tanto pela saúde de todos, como também devido aos altos valores das multas de trânsito. O pedestre é aberto e, por isso, pode arquitetar seus atos com liberdade, parodiando suas atitudes, e a partir de suas preferências ele pode criar e recriar seus trajetos, ora respeitando as normas da cidade, ora criando atalhos e desvios. Ele seleciona, elege, alterna cursos e, por isso, concebe novos meios de se relacionar com o espaço.

A possibilidade de traçar diversos trajetos para ir ao mesmo lugar é uma tentativa de poupar o sujeito que acha um tédio percorrer o mesmo caminho todos os dias. “Os habitantes se dão o divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. Em Esmeraldina, mesmo as vidas mais rotineiras e tranquilas transcorrem sem repetir.” (CALVINO, 2003, p. 37)

São os escritos situacionistas e as ideias de Helio Oiticica, através do trabalho *Delirium ambulatório*, que reafirmam a prática da caminhada como potência para relação do corpo com a cidade.

Os situacionistas formam um grupo de intelectuais que entre 1958 e 1972 pensou diversas práticas para a cidade na Europa. Como coletivo artístico, eles pensavam em transbordar os conceitos da arte moderna, indo para uma arte total que abrangeria todos os aspectos da vida cotidiana dos indivíduos. Porém, a prática da arte integral só poderia acontecer se ocorresse também no espaço urbano, em um lugar de troca e de todos.

Durante o tempo que o movimento existiu, eles desenvolveram diversas técnicas para aproximar o corpo da cidade, além de fazerem críticas aos modelos vigentes e arquitetarem como seriam as cidades ideais para a prática da arte integral. Entre as atividades principais está a psicogeografia, que entende a cidade como geradora de um comportamento afetivo nos indivíduos e utiliza a prática da deriva como “técnica de passagem rápida por ambiências variadas (...) para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar.” (DEBORD apud Internacional Situacionista, 2003, p.87). Nesta perspectiva há o estímulo a integração do sujeito com o espaço urbano.

Hélio Oiticica afirmou que na sua volta ao Brasil, após um período no exterior, reencontrou as motivações de investigar o Rio de Janeiro e continuar suas pesquisas artísticas através da prática da caminhada. O artista que desenvolve trabalhos na expectativa de se relacionar com o mundo exterior, ou seja, com o que está fora, tem como um de seus objetos a rua.

A descoberta da rua através do andar... quer dizer que na verdade eu estou sintetizando minha descoberta da rua através do andar, é uma descoberta assim do espaço urbano através do detalhe do andar, um detalhe síntese do andar. (OITICICA, 2010, p. 22)

5. A CIDADE E O CORPO

Por outro lado, o corpo também é submetido às forças da cidade. Entre os exemplos temos o corpo que endurece quando defrontado com uma multidão, no metrô lotado que exige do sujeito força para se manter ereto, porque a qualquer deslizamento, pode ser pisoteado. O corpo flácido, que é o oposto do corpo duro, é aquele que aproveita as facilidades da cidade, às vezes em nome do trabalho, ou mesmo por preguiça, utilizando tanto o manobrista, o elevador, o delivery, que perde sua energia e está sempre sentado e por isso fica mole. O corpo também fica tenso ao trafegar pela cidade, ele está sempre com medo e alerta, olhando todos os lados, já que a cidade é um perigo. O corpo acaba envergando para dentro e se fechando. O corpo também está ansioso na relação com a cidade e o trânsito. O indivíduo é incentivado a ter um carro privado e, por isso, considera a movimentação sem restrição um direito absoluto. O simples parar em um semáforo já gera ansiedade, o trânsito congestionado agrava a situação, deixando o motorista à beira de um ataque de nervos. Mesmo com estes desalentos poucas pessoas abrem mão do carro particular para buscar al-

ternativas. Depois dos exemplos, algo inquieta: será que é só negatividade que a cidade pode instaurar nos corpos?

A priori não. A cidade é capaz de motivar o indivíduo de forma positiva também. Caminhar em uma rua agradável faz o sujeito se sentir melhor mesmo que ele não saiba o motivo. Atravessar um parque ou admirar uma bela vista, ainda que dentro de um meio de transporte, para chegar ao trabalho, podem ser atitudes simples que inspiram o sujeito. Cidades que facilitam a circulação de bicicletas geram pessoas mais saudáveis e com muita disposição. As cidades e os corpos precisam é ajustar seus modos de fazer, para que sua integração seja mais criativa e prazerosa para todos.

6. A ROUPA

A cidade também instaura normas de vestir ao corpo. O corpo na cidade está vestido, logo o contado do corpo com a cidade acontece com o sujeito envolto de uma camada têxtil chamada roupa, a segunda pele do homem.

A roupa determina a conduta do corpo e, fruto desta relação, emerge o sujeito. Os uniformes, que alguns profissionais são obrigados a usar, funcionam nessa lógica, quando o sujeito veste a roupa ele ativa instâncias de gestos, discursos e até opiniões que condizem com o cargo que ocupa. Claro que esse é um ato simbólico, já que as roupas não significam nada em si e não tem a capacidade de alterar comportamentos. As ideias trazidas pelas roupas, não estão contida nas próprias roupas “são ideias e conceitos que estão fora do corpo, mas que aparecem como índices que migram para ele, tornando-o símbolo que tem caráter cultural, emblemático e de culto” (CAMPOS, 2005, p.72). Ou seja, o discurso da roupa está fora do seu próprio objeto. O discurso é apropriado da cultura a qual a cidade, os corpos e as roupas fazem parte.

Os uniformes, que citamos como exemplo, são roupas impostas e com funções objetivas. Porém, quando falamos dos transeuntes que circulam com roupas comuns a análise é ainda mais subjetiva. A rua é a passarela da moda urbana, lugar para se ver e ser visto, onde as pessoas estão o tempo todo trocando olhares.

Essa prática talvez não seja tão recorrente em outros países, onde o espaço do outro é mais preservado, no Rio de Janeiro, por exemplo, todos se olham o tempo todo, e as roupas fazem parte da dinâmica que percorre o ato de olhar. Porque olhar alguém na rua é observar também como ele está vestido.

Na cidade, a roupa é um objeto relacional. Primeiro porque é algo que sem ela se tornaria impossível o sujeito circular na cidade, uma vez que o corpo nu é um corpo frágil, porque o corpo nu desaprendeu a lidar com a presença de outros corpos, e mesmo que o corpo nu seja forte, os outros corpos desaprenderam a lidar com o corpo nu. A roupa é uma obrigação, não uma escolha. Segundo porque a roupa é algo que se estabelece na relação com o sujeito, ou seja, desprovida de discurso em si, a roupa está sujeita a quem veste e onde veste. A moda e sua reverberação nos meios de comunicação são um dos principais construtores de significados para cada roupa que o sujeito veste.

As roupas não são uma linguagem em si, elas absorvem códigos diversos que são reinterpretados de acordo com a cultura de cada indivíduo, logo independente das escolhas do sujeito, ele reverbera uma mensagem com sua roupa, independente de quem seja receptor e em que código será lido.

Com todo o potencial de expressão da roupa, e tendo a rua como um espaço para a prática do artista por excelência¹, desenvolvo na minha pesquisa, roupas para serem vestidas e circularem nas ruas como manifestação de ideias com o intuito de uma maior integração dos transeuntes com o espaço através da observação mais apurada desse próprio espaço. No trabalho *Se essa rua fosse roupa*, realizado em 2008, comecei a fotografar o centro do Rio, especialmente as áreas em volta da Avenida Presidente Vargas, entre o Campo de Santana e a Avenida Rio Branco, para materializar essas fotos em roupas. As fotos variavam entre carrinhos de vendedores ambulantes, portas e muros, transeuntes, arranha-céus, a cidade motivava as roupas.

Porém, quando realizei a performance, um desfile com 10 modelos que circulavam por essas mesmas ruas que serviram de base para essas roupas, percebi que a dinâmica havia se invertido. Jogando com o fato de que a roupa é a interseção entre o corpo e a cidade. Ou seja, a membrana de Deleuze (1995), que separa o ser vivo de um exterior artificial, mas ao mesmo tempo o põe em contato. Há uma dupla troca entre essas duas potências, o corpo dá vida à cidade, a cidade instaura normas ao corpo, moldando e controlando seu ritmo. Entre esse jogo, a roupa legitima a presença dos corpos nos diversos espaços da cidade, legitima determinadas ações do sujeito, garante seu manejo nesse território.

Colocando os modelos em frente ao cenário, eles integraram-se no espaço. O estranho é que o intuito do trabalho era sensibilizar as pessoas para o espaço rotineiro que não era mais percebido, tentando criar um desvio para o transeunte que não observa mais nada a sua volta devido ao cansaço do cotidiano. Achava que colocar pessoas vestidas de cidade traria um estranhamento que chamaria atenção, observando as roupas o espectador teria um desvio e, talvez, voltasse seu olhar para a cidade. Mas como isso seria feito se os modelos haviam desaparecido no espaço? Eles haviam desaparecido porque se integram no espaço e já faziam parte da lógica da cidade. Agora faziam parte da multidão. Havia o desejo de que eles se integrassem ao espaço, mesmo que este objetivo ainda não estivesse totalmente consciente.

Os *performers* que se vestem de cidade, se perdem dentro dos elementos da própria cidade, eles estão tão integrados ao espaço que se confundem com os prédios e com as calçadas, com os postes e as placas, mas por serem corpos também se confundem com os demais passantes. A interação entre o sujeito e o espaço, permite uma troca ampla, rizomática, entre o corpo e o território. E essa

1. "Para o artista, o espaço público era por excelência um espaço de encontro, democrático e formador contínuo de pequenos territórios. Cada pessoa nesse território que se forma e se desfaz continuamente, teria, portanto, a chance de falar por si mesma, sem pedir permissão para isso". (MELIM, 2008, p.18)

interação é o que mais interessa, pois a experiência do *performer* só ocorrerá se houver uma troca entre ele e o espaço, principalmente, porque o modelo representa o espaço, personifica-o. Aqui os trajes são um disfarce, mas não servem para disfarçar, eles oferecem um meio de conectividade com o outro.

As roupas da performance operam nessa lógica, ao mesmo tempo, que integram o espaço urbano elas se diferenciam dos transeuntes, é estratégia para interação, integração e entrega. Os *performers* instauram um novo jogo ao espaço urbano estimulando os transeuntes e as redes, há um olhar e um passo mais atento.

7. CONCLUSÃO

Os corpos vestidos se transformam em sujeitos carregados de peculiaridades que tentam compor uma identidade através do corpo. A diversidade dos corpos permite trocas contínuas de energia formando redes. As redes estimulam a caminhada pela cidade à procura de um desvio que se faz presente no detalhe para construir outros modos de uso com a cidade.

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Biblioteca folha, 2003.
- CAMPOS, Camila. *Corpo-Mídia ou Corpo-Suporte*. Bauru: UEP, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer*. Tr. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1990.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Tr. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Tr. Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- Internacional Situacionista; JACQUES, Paola Berenstein (organização). *Apologia das Derivas: escritos situacionista sobre a cidade*. Tr. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Pavra, 2003.
- LAPOUJADE, David. O corpo não aguenta mais. In: LINS, Daniel Soares e GADELHA, Sylvio (organizadores). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Tr. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de Sonhos – Moda e Modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1985.

Catálogo:

Hélio Oiticica: Museu é o Mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

Filmografia

JASNY, Vojtech. *Um dia, um gato*. República Theca: 1963.

ENTRE AÇÕES E LEMBRANÇAS: REMINISCÊNCIAS FÍSICAS DO VENTO

Luiza Romani Ferreira Banov

PETT (ECA/USP)

luizarfb@gmail.com

Sayonara Pereira

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

sayopereira@usp.br

RESUMO: Através do presente trabalho buscamos contextualizar a relação entre corpo, memória e ancestralidade presentes na transmissão da dança. Este fato foi evidenciado a partir de estudos realizados sobre o *Tanztheater* alemão na dissertação de mestrado “Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços”, UNICAMP, 2011. O texto tem como coluna dorsal uma entrevista inédita realizada com a jovem artista alemã, Mareike Franz (1982), eleita como interprete para remontar algumas das obras da coreógrafa Susanne Linke (1944). Nesta entrevista, a bailarina utiliza-se de suas vivências e memória para compreender seu próprio ofício; e a relação ancestral que a dança lhe apresentou a partir de seus grandes mestres.

PALAVRAS-CHAVE: Dança Teatral; Corpo; Memória; Ancestralidade.

ABSTRACT: In the present work we contextualize the relationship between body, memory and ancestry present in the transmission of dance. This fact was evidenced from studies on the German *Tanztheater* dissertation “*Tanztheater: reflections on the poetics of movement and its interlaces*”, UNICAMP, 2011. As conduction to the text we present an unpublished interview with the young German artist, Mareike Franz (1982), elected as an interpreter to reassemble some of the works from the choreographer Susanne Linke (1944). In this interview, the dancer uses her own living memories to understand her dance work, and the ancestral relationship that she was presented to by its great masters.

KEYWORDS: *Tanztheater*; Body; Memory; Ancestry.

O homem ganhou sua forma no corpo, e desde os primórdios transmite seu conhecimento às gerações que o procedem, para pensadores como Courtine, 2008, o mundo, com o qual nos deparamos no século 21 se encontra diante de uma lógica com ênfase no corpo, tendo o mesmo como pivô de seus acontecimentos.

Neste sentido, a dança agregou as diversas culturas como meio expressivo de comunicação; tanto de conquistas como de perdas. Escrita e transmitida puramente através do corpo, acaba por ser um viés forte de criação e transmissão de conhecimento.

Para exemplificar brevemente, pode-se dizer que a palavra, o verbo, passa a ser compreendido pela criança conforme sua relação se estabelece com as pessoas e com o mundo, e aos poucos, a partir de sons encontrados nela própria e em seu entorno, a criança pode emitir sonoridades semelhantes a dos adultos, estes sons, ganham forma e se transformam em palavras... tão logo pequenas frases começam a se formar gerando a comunicação verbal.

Notamos o procedimento semelhante na transmissão do conhecimento da dança. O bailarino inicia sua aprendizagem a partir de códigos de movimentos, imitação e repetição. Aos poucos se apropria de conceitos propostos pela determinada técnica, ganhando autonomia para executar o movimento proposto pelo coreógrafo.

Os exemplos citados acima, referentes a processos de aprendizado da linguagem, são, entretanto, bastante simplistas. Sabemos que muitos outros fatores estão envolvidos dentro do processo de aprendizagem e transmissão do conhecimento. Especificamente, neste artigo, gostaríamos de apresentar uma abordagem referente à transmissão e aprendizado da dança, sob o olhar da bailarina alemã Mareike Franz (1982).

Mareike Franz foi integrante, entre os anos de 2009 a 2011, do Folkwang Tanz Studio, companhia de dança fundada em 1961 por Kurt Jooss¹ (1901-1979) nos aposentos da Escola Folkwang, na cidade de Essen, Alemanha. A partir de 2006/2007, esta bailarina teve a chance de aprender e dançar trabalhos da coreógrafa Susanne Linke (1944)². Inicialmente aprendeu a obra solo *Wandlung*. Em 2006, participou da remontagem de coreografia de grupo *Fragmente/Skizzen*; em 2007, da remontagem de um solo do espetáculo *Schritte Verfolgen*; e, em 2009/2010, da remontagem de *Frauenballett*, outra coreografia de grupo.

Durante o processo da pesquisa realizada sobre o *Tanztheater* alemão na dissertação de mestrado “Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços”, UNICAMP, 2011, tivemos a oportunidade de realizar uma entrevista³ com essa jovem bailarina, e suas palavras fortalecem o entendimento

1. Além de bailarino, coreógrafo, pedagogo em dança, Kurt Jooss também é um dos grandes responsáveis pela tradição da Dança Teatral Alemã, sendo um dos pioneiros em aplicar na prática os preceitos artísticos anteriormente elaborados por Rudolf Von Laban (1879 – 1958).

2. Iniciou seus estudos de dança aos vinte anos sendo formada na última turma de alunos da escola de dança de Berlin de Mary Wigman. Estudou posteriormente na Escola Folkwang, Essen, Alemanha, onde teve muita influência de Hans Zullig. Dirigiu o FTS entre os anos de 1975 e 1985. Acabou se tornando referência mundial da dança moderna alemã, em especial devido ao seu trabalho solo. Continua atuando como coreógrafa, bailarina, diretora e professora até os dias atuais. Além disso, encontra-se em processo de solidificação de um método próprio de treinamento corporal. Este método vem sendo desenvolvido pela coreógrafa desde os anos 80, período que assinala seu primeiro workshop em Lima.

3. As questões foram elaboradas e respondidas em inglês. A tradução para o português foi realizada por Luiza Banov. Para leitura completa da entrevista vide: BANOV, F.R. Luiza. Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. 2011 p.210. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

do aprendizado da dança sob uma ótica com vistas à ancestralidade, memória inscrita no corpo e conduzida a partir do corpo.

Gostaríamos inicialmente de situar o leitor ao tema abordado. O *Tanztheater* é um movimento artístico que se inicia em meados do século 20 na Alemanha. Foi fruto e resultado de uma série de questionamentos da sociedade da época, envolvida por crises políticas, guerra, indagações estéticas na arte, e a busca por uma maneira de dialogar artisticamente com todas as angustias humanas vivenciadas naquele período.

De acordo com Pereira, 2010, Kurt Jooss estava em busca de uma forma de expressão que pudesse fazer jus a todas as exigências do teatro. De acordo com as pesquisas realizadas, Jooss teria sido o precursor desta linguagem, apesar de muito influenciado por Laban, teria sido ele quem de fato colocou na prática o que viria a ser a Dança Teatral.

Atualmente, Pina Bausch (1940-2009), com a companhia Wuppertal Tanztheater, tornou-se o nome de referência mundial do que é denominado Tanztheater.

Existe, na história da dança pontes, fios conectados, como teias de aranha, como os rizomas de Deleuze, que nos guiam ao longo da pesquisa. A história da dança esta traçada continuamente com a história da sociedade, compreender os caminhos pelo qual se insere esta forma de se mover nos faz estar atentos continuamente com a vida e com o que acontece ao redor dela.

Ao longo deste artigo tentaremos traçar um panorama desta realidade, entretanto os dizeres de Mareike Franz a respeito dispensam comentários, e dançam por si. A transmissão da dança metaforicamente voa como sementes pelo ar... nas palavras de Franz, um pouco do que lhe interessou na Dança Teatral:

(...) é toda a honestidade, humanidade, forma atual, direta e criativa da linguagem corporal dos bailarinos e da coreografia. O bailarino não é um instrumento sem rosto, mas, sim, possui uma cor, uma expressão, pode compor com seu/sua qualidade ou especialidade e consigo mesmo. Os coreógrafos do Tanztheater são capazes de reconhecer qualidades e habilidades em, e de seus bailarinos, envolvendo-os no processo criativo, permitindo a eles espaço para encontrar coisas novas sobre si mesmos. É um trabalho sobre a vida. Você deve permanecer curioso, aberto, alerta, pois cada obra, cada criação é como uma nova língua que você ainda não conhece (...). Em algumas obras você pode utilizar sua voz e até mesmo realmente atuar em cena. Sempre se perguntar: Como farei isso? Te permite estar renovada em sua vida, como ser humano, como artista, não apenas em um ilusório mundo do cisne branco. (FRANZ apud BANOVA, 2011, 132).

É interessante notar a entrega desta jovem artista para com esta linguagem. Ao longo de toda a entrevista, ela relata visceralmente sua experiência. Gostaríamos de ressaltar no final do trecho citado acima a relação que Franz estabelece com a figura simbólica do cisne.

Este símbolo, que já foi muito utilizado na dança, nos remete diretamente a imagem do clássico “Lago dos Cisnes”, 1877 de Marius Petipa (*1818 †1910) que teve em algumas de suas releituras por diferentes coreógrafos, como, em 1987 pelo suéco Mats Ek (*1945), 1996 com o coreógrafo britânico Matthew Bourne (*1960), podemos citar ainda criações contemporâneas, com inspiração na mesma simbologia, como a do também britânico Luc Petton (*?), que teve sua estreia em 2011.

Susanne Linke também se apropriou deste símbolo duplamente em suas criações artísticas no ano de 1982 com as obras: *Es schwant...* (O Cisne, SOLO, 1982) e *Wir können nicht alle nur Schwäne sein* (Nem todos podemos ser cisnes, GRUPO, 1982).⁴

Entende-se que a simbologia é um elemento essencial para a comunicação humana Távola, 1985:12. E isto, no que se refere à simbologia dos mitos, diz que expressar-se por meios simbólicos “é a forma de as mentes individual e coletiva fazerem emergir ao consciente o que nelas reside de forma latente, como ocusão, alcance, memória ancestral ou futura”. Para o autor, o homem traz consigo uma espécie de memória da humanidade, uma forma de conservar, no inconsciente, experiências ancestrais da espécie.

Onde será este ilusório mundo do “cisne branco” ao qual Mareike Franz se refere na entrevista? De que maneira este espaço ao qual ela leva o leitor se insere no imaginário coletivo perante as diversas gerações?

Franz iniciou seus estudos em dança ainda pequena, e seus professores:

...ambos haviam sido alunos de Kurt Jooss nos anos de 1960 e foram também integrantes do Folkwang Ballett, onde tiveram a oportunidade de dançar a remontagem da “Mesa Verde” junto com a colega mais nova de classe Pina Bausch. Aos dezessete anos prestei audição para entrar na Palucca Dance School, na cidade de Dresden, localizada no leste da Alemanha.(...) Gret Palucca⁵ foi uma dançarina expressionista de seu tempo e trabalhou como bailarina de Mary Wigman. No período da Alemanha dividida, foi difícil para Palucca salvar sua própria técnica de dança moderna e sua maneira de lecionar devido à política. (...) Quando eu estive na Palucca School ainda havia muita pressão e disciplina no que diz respeito à técnica do balé, mais do que eu esperava, pois meus antigos professores haviam me ensinado de uma outra maneira, na “maneira Folkwang”: permanecer na simplicidade e na essência da técnica para a preparação do corpo, mas também permanecer com honestidade em suas condições e capacidades físicas. A técnica era uma base nítida para se dançar livremente, que possibilitava

4. Uma característica da coreógrafa Susanne Linke foi a de realizar muitos solos em sua carreira como bailarina, entretanto, muitos deste ganharam sua versão para grupo, é o caso das obras citadas.

5. Gret Palluca (1902 – 1993) foi bailarina e professora de dança alemã, fundou uma escola bastante notável de dança em Dresden, Alemanha.

compor com a expressividade, posteriormente, em uma coreografia.(...) tive a oportunidade de conhecer Susanne Linke, já que ela procurava jovens bailarinos para dançar sua obra solo “Wandlung”. No verão de 2006, fui à Essen e Viena participar de seus workshops e aprender “Wandlung” junto com outros quatro jovens bailarinos. No outono, eu estava pesquisando esta obra em minha antiga escola de dança pois eu não tinha outro lugar para ir. Em novembro de 2006, tive minha primeira oportunidade em apresentá-lo em Dresden, Alemanha no evento “Mary-Wigman-Days” (Susanne Linke foi também aluna de Mary Wigman. “Wandlung” é na verdade uma homenagem a Wigman). Após esta apresentação, Susa me ofereceu um contrato para aprender sua outra obra “Schritte Verfolgen”, que foi uma reconstrução de seu solo, coreografado em 1985. (...) iniciei as aulas na Folkwang School. Nesta escola encontrei uma atmosfera livre e destemida. Um entendimento completamente diferente do trabalho com meu centro, minha mente, a respiração mais livre e fácil, sentir e utilizar meu próprio peso. Me senti salva e tive a impressão de completar os vãos e espaços obscuros que haviam acontecido de maneira errônea em minha antiga formação artística. No fundo foi como remeter as memórias de minha infância e adolescência, pois foi o mesmo espírito da dança que eu amava. Me senti “em casa”.(...) No verão de 2009, terminei minha pós-graduação e me inscrevi para um contrato no “Folkwang Tanzstudio”, companhia formada por jovens bailarinos, situada no Campus da Folkwang, sob direção de Rodolfo Leoni e Lutz Förster. Nela dançamos: “Bits and Pieces”, de Rodolfo Leoni, “Frauenballett” de Susanne Linke, e “Sanguis” de Urs Dietrich (...). (FRANZ apud BANOVA, 2011, 105).

Inconsciente, ou conscientemente, Mareike Franz, ao nos relatar brevemente sua história, revela, de forma singela uma genealogia dos acontecimentos históricos da dança; Susanne Linke e Gret Pallucca, que estudaram com Mary Wigman (1886 – 1973)⁶; seus professores que haviam sido, ambos, alunos de Kurt Jooss; caminharos, ou pessoas que encaminharam, que transmitiram de geração para geração o entendimento físico do fazer dança, da técnica em busca da linguagem.

As palavras desta bailarina conduzem historicamente e nas entrelinhas apresentam questões reais do legado da dança teatral, questões estas inerentes para o entendimento da mesma. A seguir um pouco de seu entendimento com relação à técnica corporal necessária para o bailarino que queira se apropriar desta linguagem:

Acho que não é apenas sobre técnicas corporais. É o mesmo com a mente. Em geral, você enquanto ser humano. Atenção. Curiosidade. Consciência.

6. Bailarina e coreógrafa alemã, pioneira atuante na dança de expressão, responsável por influenciar muitos artistas da dança da época e até os tempos atuais.

Aprendizado. Perguntando se a si mesmo. Percebendo. Tentando. Procurando algo de você mesmo. Mantendo isso e continuar. Muitas pessoas possuem tanta técnica, mas se tornam amortecidas, cegas, egoístas e chatas. Esses bailarinos estão ignorando e apenas dançando a si mesmos, acreditando que estão bem por que “se parecem...”. Quando existe a “linguagem do Tanztheater” então acredito que é apenas por que houve a necessidade para estas pessoas dançar e se expressarem, o que estava movendo eles internamente ou o que estava acontecendo envolta da sociedade. A maneira de dançar permanece diferente com cada coreógrafo de Tanztheater, fortuitamente, isto significa que a tradição do Tanztheater de alguma maneira deve continuar a se desenvolver em nosso tempo. Kurt Jooss sempre manteve como base a técnica clássica de dança, construindo, criando, colocando seu próprio método e técnica para enriquecer a maneira de expressar. Sua técnica necessitava uma atenção especial e conhecimento sobre dinâmica e espaço ao bailarino, baseado em Rudolf von Laban. Ele foi professor de Pina Bausch. Ela passou pela educação de Jooss assim como também pela educação da Dança Moderna Americana, de Graham, Limón paraseu aprendizado, para lecionar, utilizando-se desses conhecimentos para sua própria investigação e experimentação, iniciando, desta maneira, seu próprio trabalho na Alemanha (...) No caso de Palucca, esta não possuía método, nenhuma técnica em sua aula moderna e de improvisação. Mas ela estava abrindo os sentidos dos bailarinos, bem como o espaço envolta, abaixo, acima deles por dentro deles, enquanto propunha desafios ou fazia questões sobre uma música, uma cor, um tema, uma situação, uma dinâmica (...) Então mesmo quando poderia não haver possibilidade por uma continuidade da tradição do Tanztheater e da técnica de dança moderna no Leste da Alemanha, ainda havia muitos bailarinos que realmente buscavam por sua maneira de criar seu “próprio” Tanztheater. Abrir nossos sentidos e encontrar o movimento que está “nos movendo” (...) Nos tempos antigos, dança e teatro eram apenas um. Não havia diferença. Talvez pudesse nos ajudar a não pensar em uma técnica de Tanztheater, mas sim sobre nossas habilidades expressivas enquanto humanos, bailarinos, atores. Nós não temos apenas quadril, mas também ouvidos e pele. É claro, todavia, que há a necessidade de técnica e sempre temos de continuar trabalhando; é nossa profissão e responsabilidade. A técnica de que precisamos para realizar, vamos encontrar fazendo. Mas não podemos pensar apenas em nós mesmos. Existe também o espaço em nossa volta. Este espaço se torna o palco. O que esta acontecendo ali, existe ali um pequeno universo? Como podemos colocar nossa vida no palco? A dança tem a razão. Dança é movimento. Movimento é vida. A vida possui estados diferentes, necessidades, níveis, cores, até mesmo barulhos e sabores. Nós, enquanto bailarinos, temos que dançar a vida. Para mobilizar as pessoas que nos assistem. (FRANZ apud BANOVA, 2011, 108).

Ainda neste trecho é possível perceber a genealogia dos fatores, da transmissão do conhecimento, entretanto, Franz subverte trazendo o foco de atenção para algo que nos transcende, a vida como motivo de tudo, o grito interno do ser humano que impulsiona o ato artístico.

Observamos ainda outro fator histórico de extrema importância que é apresentado pela bailarina, uma vez que revela o intercâmbio cultural existente entre Alemanha e Estados Unidos, esta relação, sempre foi muito produtiva para o desenvolvimento da dança moderna, e podemos dizer que teve seu início 1902 quando Isadora Duncan dançou pela primeira vez na Alemanha, causando um grande impacto na compreensão da dança naquele país.

Este intercâmbio cultural só tem aumentado com o passar dos anos. Atualmente, bailarinos do mundo inteiro dançam juntos, o Wuppertal Tanztheater é um bom exemplo de companhia cosmopolita, e que aponta para tendência e reflexo social. Isso nos revela que apesar de tantas diferenças culturais, existem sentimentos que são universais, e que aproximam os seres humanos.

Mareike Franz apresenta ainda um olhar diante da oportunidade de remontar obras clássicas da dança, aprendendo diretamente com a fonte, trazendo a possibilidade de manter vivo estes trabalhos:

Sou muito agradecida. É maravilhoso e desafiador dançar essas obras de arte. Me sinto honrada e com grande respeito, responsabilidade, sensibilidade, por poder ensaiá-las. Elas me dizem tanto sobre as pessoas, sobre as circunstâncias, sobre o desejo e necessidade de expressar. Também diz sobre o que a coreógrafa viveu, física e emocionalmente. Eu também sinto muita alegria e me aventurando no movimento, tentando encontrar uma “força que me leve”. Para me encontrar neles atualmente. É claro que muitas vezes é demasiadamente forte e até mesmo uma experiência dominante, visto que todo seu tempo e sua força são exclusivos para que você possa encontrar-se no trabalho, para que você seja capaz de dançá-los, para que você possa encontrar uma pista que te leve a eles. Este é o motivo pelo qual às vezes não existe tempo algum para que eu possa encontrar a mim mesma, ou para trabalhar com outros jovens artistas. Claro, me sinto muito influenciada, uma vez que a informação não está apenas no meu corpo enquanto forma, mas parece estar dentro do meu sangue, no suor e no respiro também. Este é o motivo que acho importante estar aberta a outros projetos, que estejam acontecendo agora, entre coreógrafos mais jovens, e também encarar esses novos desafios com o mesmo respeito e alegria. (...) Toda “obra de arte” começou com um primeiro passo e com uma troca entre coreógrafo e bailarino. Na verdade, somos sempre iniciantes. Que maravilhoso! (FRANZ apud BANOVA, 2011, 105)

Finalizamos com o olhar desta jovem diante da relação que se apresenta o mestre e o discípulo em seu trabalho como interprete. As relações de corpo,

memória, aprendizado, ancestralidade são muitas, e emergem dos dizeres de Mareike Franz. Corpo, diz corpo, escreve corpo, vive corpo. Não se pode negar experiência vivida, sentida. A dança vive da própria dança dançada.

Que o leitor tenha degustado desta breve experiência, com o olhar breve do autor. Que o corpo, pensamento possa questionar o entendimento do mundo sinestésico que desconhecemos, e que vive, de maneira ancestral, na memória e no corpo.

Todo mestre passou pelo seu próprio tempo que o/a influenciou. Todo mestre passou por muitos anos de experiência de vida encontrando nisto a sua essência, o que parece ser ideal para seu trabalho, tanto técnico como de criação. Esta base maravilhosa, um jovem bailarino não pode possuir, talvez apenas imaginar, mas geralmente não poderá entender o porquê seu mestre está segurando estritamente e absolutamente sua maneira e opinião sobre a dança. Entretanto, nós enquanto “jovem geração” devemos ouvir cuidadosamente, e devemos nos apoderar desta experiência, porque é uma chance de troca com um mestre. Poderemos posteriormente compreender e relembrar muitas coisas que nossos mestres nos disseram, tenho certeza! Para o mestre, é uma chance também maravilhosa poder sentir que seu trabalho esteja sendo dançado, torna-o vivo novamente. Sobre a maneira como experimento, posso dizer que a relação entre o mestre com a geração mais nova é um encontro especial de idades. É uma situação especial. Às vezes parece não haver fronteira ou diferença entre gerações. Às vezes o mestre parece até mesmo mais jovem e mais fresco que o jovem bailarino! (...). (FRANZ apud BANOVA, 2011, 109).

REFERÊNCIAS

- BANOVA, Luiza; PEREIRA, Sayonara. *Ensino da Dança: Relação Transitante entre Mestre e Discípulo*. ABRACE – VI. Reunião Científica- UFRGS/Porto Alegre-2011.
- COURTINE. Jean Jaques; COURBIN. Alain; VIGARELLO, Gorges. *História do Corpo*. Petropolis: Vozes, 2008. Disponível em <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2013%20-%20artigo%2012.pdf>>. Acesso em 10 de Junho de 2012.
- GARAUDY, Roger. *Dança a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 188.
- GUIMARÃES, Maria C. A. *Vestígios da dança expressionista no Brasil – Yanka Rudzka e Aurel von Millos*. 1998. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO – Espetáculo Cênico com Alunos do Instituto de Artes da UNICAMP – Tese (Doutorado em Artes)*, Campinas: UNICAMP, 2007.
- _____. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO*. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. Dança Teatral: reflexões e percepções. In: VI Congresso Anual da ABRA-

- CE, 2010, São Paulo. *Anais do VI Congresso*, 2010.
- _____. *Dança Solo: cerimonial ou simplesmente dançar só*. ABRACE – VI. Reunião Científica, UFRGS/Porto Alegre, 2011.
- _____. *O que pensa Susanne Linke sobre EMANCIPACAO* [Linke-2008]-Tradução: Sayonara Pereira. Disponível em <<http://www.susanne-linke.com>>. Acesso em 15/6/2012.
- ROPA, Eugenia Cassini. *O solo de dança no século XX / Urdimento*, 2009.
- SERVOS, Norbert. *Schritte Verfolgen – Die Tänzerin und choreographin Susanne Linke*. München: K-Kieser Verlag, 2005.
- TÁVOLA, Arthur. *Comunicação é mito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CORPO, MEMÓRIA E TERRITÓRIO

Maira Spanghero

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

maira.spanghero@gmail.com

RESUMO: Qual a importância do exercício da territorialidade para o corpo? O que acontece quando este exercício está impossibilitado? Como o corpo se constitui numa imagem metafórica do território? Por que apenas o fato de pensar em um lugar desencadeia uma avalanche de recordações associadas a imagens e emoções? Se lembranças criam enraizamentos em relação ao espaço e o passado, de que modo o nosso patrimônio territorial pode atuar no presente? Entendendo a territorialidade como um mecanismo mais abrangente que o fenômeno biológico/geográfico, e que está intimamente relacionado às memórias de nossas origens (animais, humanas, familiares), o artigo indica pistas de como o corpo, através de “memórias de território”, apresenta comportamentos, organizações sociais, expressões artísticas, estados de saúde, sintomas e patologias – estes dois últimos compreendidos como “memórias de soluções de sobrevivência”, a partir da abordagem de Alain Jézéquel (2004).

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Território; Memória.

ABSTRACT: What is the importance, to the body, of exercising territoriality? What happens when this exercise is prevented? How does the body constitute itself as a metaphorical image of the territory? Why is it that just the fact of thinking of a place can unleash an avalanche of memories associated to images and emotions? If memories create roots in relation to space and the past, how can our territorial patrimony act in the present? Understanding the territoriality as a broader mechanism than the biological/geographical phenomenon, and intimately linked to our origins (animal, human, family), the article points out clues of how the body, through “territory memories”, displays behaviors, social organizations, artistic expressions, states of health, symptoms and pathologies – these last two being understood as “survival solutions memories”, based on Alain Jézéquel’s approach (2004).

KEYWORDS: Body; Territory; Memory.

1. INTRODUÇÃO

A professora universitária Amalita Fontenelle mudou-se de cidade e de trabalho há cerca de um ano e meio. Embora tenha comprado um apartamento e o tenha decorado conforme seu gosto, ela não consegue se sentir “em casa” no novo endereço. A cidade lhe parece perigosa e ela se sente acuada e “sem lugar”. Acorda

quatro, cinco ou seis vezes de madrugada para urinar, como se o ato resgatasse um comportamento animal mais antigo de tentativa de demarcação de um território, tal qual um cão que sinaliza sua presença e percebe a de outros através do cheiro. No meio do processo de mudança, ela teve uma reação alérgica que cobriu seu corpo de inexplicáveis bolinhas vermelhas, que permaneceram por uma semana. Alguns dias depois que a alergia foi desencadeada, ela acordou com todas as articulações alteradas. Não tinha dor, nem inchaço, mas sentia-se dentro de um pote de mel, ao se mexer. Descartada as hipóteses de dengue, febre reumática e lúpus, não se sabe até agora o que aconteceu com a professora. Talvez seus sentimentos de não pertencimento e de resistência à nova cidade, bem como, a ausência de um território próprio tenham relação com o que se passou com ela.

A pessoa que se sente “desenraizada” age como a maioria dos mamíferos sem território: reduz a ocupação do seu espaço. Há um tipo de turista, por exemplo, que anda sem fazer barulho e apresenta sorrisos por tudo e por nada. Por outro lado, aquele turista que se sente em “terra conquistada” impõe sua presença, fala incontinentemente e invade os espaços.

A partir de estudos de comportamentos territoriais, Albert Demaret (1980), um dos pioneiros da psiquiatria evolucionista, percebeu que há uma relação entre a ocupação do espaço e o estado psíquico. Um cão, por exemplo, expressa sua confiança e é visivelmente desinibido em relação ao seu território de dominância: ocupa o espaço que deseja, ergue o corpo, levanta as orelhas, expulsa os intrusos com segurança e, quando quer, corteja as fêmeas. Esse mesmo cão, quando colocado em um território dominado por outro, apresenta comportamentos distintos: seu deslocamento é lento, ocupa o mínimo de espaço, anda de orelhas baixas e, sempre que necessário, toma atitudes de submissão, deitando-se ou oferecendo a jugular, para inibir a agressividade do cão dominante. Nos humanos, tais comportamentos estão associados a rituais e gestos culturais como a genuflexão e a inclinação da cabeça em certas cerimônias.

O psicoterapeuta, acupunturista e professor Alain Jézéquel aponta o corpo do Papa João Paulo II e o de George Bush como dois contrapontos: o primeiro teve o pescoço e o tronco curvado para frente, demonstrando humildade e submissão, enquanto Bush, ao declarar guerra ao “terrorismo”, após os atentados de 11 de Setembro, tinha a cabeça erguida e o olhar frontal.

A coluna é a estrutura mais rígida do corpo, que lhe dá forma e a verticalidade; sustenta o peso dos músculos, das vísceras e dos órgãos. O seu grau de força ou de fragilidade constitui um elemento de avaliação da dinâmica original vital da pessoa. (JÉZÉQUEL, 2004, p.18)

Este artigo pretende chamar atenção para a importância do exercício da territorialidade para o corpo e as consequências da impossibilidade deste exercício. Entendendo a territorialidade como um mecanismo mais abrangente que o

fenômeno biológico/geográfico e que está intimamente relacionado às memórias de nossas origens (animais, humanas, familiares), o artigo indica pistas de como o corpo, através de “memórias de território”, apresenta comportamentos, organizações sociais, expressões artísticas, estados de saúde, sintomas e patologias – estes dois últimos compreendidos como “memórias de soluções de sobrevivência”, a partir da abordagem de Alain Jézéquel (2004), discípulo da Nova Medicina Germânica (GNM) do doutor Geerd Ryke Hamer.

2. DEFINIÇÃO DE TERRITÓRIO E TERRITORIALIDADE

Quando observamos as definições mais gerais ligadas ao termo “território”, percebemos, de imediato, que a palavra está ligada à demarcação de algum espaço de terra que pertence a alguma jurisdição, autoridade ou Estado. Como se sabe, o termo sugere inúmeras outras abordagens e variações. Em termos físicos, costuma ser definido como:

uma área mais ou menos fixa, dominada e defendida por um proprietário (frequentemente macho). As fronteiras do território são demarcadas por sinais característicos que avisam os estranhos dos limites do domínio. O comportamento territorial proporciona um certo espaço de vida e/ou refúgio a um animal ou grupo de animais. No entanto, o território como entidade natural, definitiva, não existe propriamente, o que podemos verificar é o exercício da territorialidade, que se manifesta em certos comportamentos e, mais especificamente, na intolerância de um ser vivo ou de um grupo numa determinada superfície em relação aos seus congêneres. (JÉZÉQUEL, 2004, p. 24)

Para G. K. Noble (1938), a atitude de defesa constitui um parâmetro fundamental para a definição de território em primatas e humanos. Embora, em grupos humanos, o comportamento de cooperação e negociação leve-nos a perceber maior permeabilidade fronteira quando comparados com os primatas, cuja estratégia de defesa é uma regra. Encontramos estudos que tentam mostrar que os recursos à violência na relação entre povos do período paleolítico e neolítico são mais comuns do que se pensava. A violência, infelizmente, tem sido um dos principais expedientes para a afirmação da dominância na história das nossas sociedades.

Como a ideia de territorialidade humana não está amarrada apenas ao espaço físico, podemos percebê-la no jovem pesquisador que “defende” a sua tese (posição), no professor universitário que define uma área de pesquisa ou um conceito e os defende com “unhas e dentes” e pode se sentir ameaçado quando um colega “pisa” em sua área de investigação e sentir

as mesmas perturbações que o animal que identificou a presença de um intruso em seu território: agitação, palpitações, insônia e perturbações

urinárias. Os três primeiros sintomas resultam apenas do *stress* de contrariedade, que coloca a pessoa em estado de alerta; as perturbações urinárias correspondem à exacerbação da função biológica arcaica do aparelho urinário, relativamente à marcação de território. (JÉZÉQUEL, 2004, p. 28)

O exercício da territorialidade está, também, relacionado ao tempo. Determinado espaço físico pode ser ocupado por diferentes espécies e diferentes agrupamentos sociais dependendo do dia da semana, do ano ou do horário. Em São Paulo, a Praça do Rotary recebe transeuntes, crianças e pais, cachorros e donos, pombos e moradores de rua pela manhã, enquanto, na madrugada, mantém-se fechada, fazendo com que o entorno seja habitado por moradores de rua, boêmios e travestis.

Além disso, Jézéquel aponta, baseado em pesquisas e estudos de Etologia, o quão relacionado o exercício da territorialidade está com uma espécie de estruturação, e quão vantajoso o sistema territorial pode ser, ao constituir

um modelo de organização biossocial, que proporciona as melhores condições para uma coexistência pacífica, sem pôr em causa um dos princípios básicos da biologia: assegurar a sobrevivência das espécies e dos indivíduos.

O autor considera a territorialidade um metaprograma que permitiu a conciliação de uma série de imperativos biológicos, tais como,

a conquista do espaço, a distribuição dos alimentos, a reprodução, o refúgio, a sobrevivência do mais forte e do mais adaptado, a coexistência de vários elementos de uma mesma espécie, a diversificação e a expansão das espécies (JÉZÉQUEL, 2004, p.32)

A abordagem de Jézéquel considera os seguintes vetores de relação em sua constituição: o estado psíquico, a autoestima, o funcionamento territorial (que minimiza as lutas) como organizador social, a ontogênese, o cérebro sexuado, a estrutura familiar, a vinculação, o corpo como imagem metafórica do território, o vivido e a percepção emotiva, o espaço sensível do mundo psicoafetivo, os rituais de entrada e códigos de saída, os limites e as defesas humanas e a perda de referências territoriais.

3. CORPO: MEMÓRIAS DE TERRITÓRIO

Atletas, atores, bailarinos e coreógrafos podem sentir os efeitos da mudança de território quando vão competir ou se apresentar em outro “território” que não o seu. Esses efeitos incluem dores e outras manifestações em forma de sintomas. Quem trabalha com artes cênicas está habituado a marcar o palco (seja com pedaços de fitas fluorescentes quando necessário, seja rememorando mapas de

movimento ou ação através de pequenos gestos) e fazer um ensaio corrido de modo a ambientar os corpos ali, proporcionando maior segurança.

A biografia “Fora do lugar” de Edward W. Said (1935-2003) é um comovente exemplo da relação da territorialidade humana relacionada com segurança e identidade. Sabe-se que a sensação de segurança passa pela proteção de seu espaço-refúgio próprio e/ou pelo fato de se sentir pertencendo a algum grupo onde se sinta protegido. Nascido em Jerusalém em 1935, ainda adolescente, presenciou a substituição da Palestina pelo Estado de Israel – o que transformou sua vida e de sua família numa série deslocamentos e tentativas de adaptação a ambientes estrangeiros e, muitas vezes, hostis. Esse, que foi um dos maiores intelectuais do mundo árabe, viveu no Egito, no Líbano e nos Estados Unidos, sempre, acompanhado pelo sentimento de “estar fora do lugar”, fruto de sua condição de errância e intensificado pelas circunstâncias de sua origem. Foi no mundo da cultura (sobretudo na música e na literatura) que Said construiu sua “pátria” onde se sentia em casa. Ele revela:

Mantive por toda a vida essa vaga sensação de muitas identidades – em geral em conflito umas com as outras -, junto com uma aguda lembrança do sentimento de desespero com que eu desejava que fôssemos completamente árabes, ou completamente europeus e americanos, ou completamente cristãos ortodoxos, ou completamente muçulmanos, ou completamente egípcios, e assim por diante. Descobri que eu tinha duas alternativas com as quais reagir ao que, na verdade, era o processo de desafio, reconhecimento e revelação, resumido em perguntas e comentários do tipo: *Você é o quê?; Mas Said é um nome árabe?; Você é americano?; Você é americano sem ter um sobrenome americano, e nunca esteve na América?; Você não parece americano!; Como você pode ter nascido em Jerusalém e viver aqui?; Você é um árabe no fim das contas, mas de que tipo? Protestante?* (SAID, 2004, p. 22-23)

O território humano torna-se um espaço “semântico onde a imaginação e a memória permitem uma abstração da realidade imediata” (JÉZÉQUEL, 2004, p.26). Toda vez que o professor de pilates e dançarino, Raul Rachou, escuta a música “Our Love is easy” de Melody Gardot, imediatamente é remetido a situações que lhe trazem grande conforto emocional ligado a sua estadia em Londres, cidade de que gosta muito. Basta ouvir as primeiras sonoridades da canção para se lembrar do frio tocando seu rosto enquanto atravessava uma das pontes que unem as duas margens do rio Tâmsa. Outro exemplo, são inúmeras toalhas de crochê sobre os móveis da casa de minha avó que, ao fechar os olhos e imaginá-las, me levam até ela, até o passado e a cidade da minha infância. “É através dessas lembranças que se cria um enraizamento em relação ao espaço, ligação que ganha força e intensidade quando está associada a uma memória transmitida ao longo de várias gerações” e

quanto maior for a capacidade de abstração do ser humano, mais ampla e diversificada será a noção original de território; no entanto, as reações de base do sistema biológico persistem e o ‘teclado’ biológico permanece idêntico; só as solicitações se ramificaram. Se a partir de combinações infinitas de informações sensoriais e mentais, o mental pode construir um mundo complexo, o organismo é, no entanto, biológica e fisiologicamente limitado nas suas formas de reação, tanto no nível dos sentidos como (*sic*) ‘disco duro’ cerebral, gravado ao longo do percurso evolutivo (JÉZÉQUEL, 2004, p. 26)

A pele tem a função de demarcar o espaço pessoal e representa uma fronteira não isolante do corpo, mas protetora. Ela resiste ao sol, ao vento e ao frio se autoprotégendo com secreções gordurosas e melanina. Os pelos são como vigias que mantêm relação com o exterior. A roupa pode ser, simultaneamente, proteção do território e afirmação da presença de seu dono. Os enfeites, perfumes e ornamentos podem ser considerados práticas de ocupação do território corporal e, também, podem significar abertura para o contato com o outro ou, ao contrário, vontade de afastá-lo e de isolamento. “A sobrevivência de um território deve-se, em grande parte, à sua capacidade de resposta às agressões e à capacidade de mobilização dos recursos necessários à recuperação”. (JÉZÉQUEL, 2004, p. 84)

Do ponto de vista das enfermidades, a visão de Jézéquel combina o psíquico, o cerebral e a função biológica dos órgãos – que reagem a pressões ambientais com, por exemplo, indiferença, violência, entusiasmo ou fuga. Segundo ele,

quando um aparelho corporal apresenta um funcionamento considerado anormal, ‘patológico’, é porque há uma informação psicocerebral que solicita o órgão em questão e o obriga a alterar seu funcionamento, de forma a poder adaptar-se a uma pressão ambiental externa ou interna. (JÉZÉQUEL, 2004, p. 85)

Geralmente, o órgão que manifesta determinada patologia não apresenta nenhum defeito e é a percepção emotiva que faz com que o cérebro escolha um órgão e não outro. A intensidade emocional nas situações vividas torna o exercício da territorialidade (marcação e delimitação, ameaça, defesa, conquista, organização social, perda, gestão, lutas hierárquicas) patogênico, ou seja, o que a pessoa sente no momento de um acontecimento conflituoso determina uma reação orgânica específica. Se um homem vive um divórcio como “perda de território”, ele desencadeia um programa biológico que ativa ulcerações nas artérias, que o levam ao risco de enfarte do miocárdio. Se o divórcio é vivido como desvalorização sexual, as reações aparecem nos ossos da bacia, do púbis e da última vértebra lombar. Se a sensação for de abandono, outro tipo de sintoma vai aparecer. Entretanto, se a experiência afetiva nessa situação estiver num grau em que a pessoa possa gerir sem grande *stress*, a separação pode ser tomada como alívio.

A decodificação “simbiológica” dos sintomas, que envolve biologia, mecanismos cerebrais e estudos da memória, foi chamada de Biopsicoterapia.

O sintoma é entendido como uma resposta a uma dificuldade em viver algum aspecto da realidade. Nesse sentido, as patologias são medidas de adaptação que o cérebro aciona diante do *stress*, são “memórias de soluções de sobrevivência”.

4. A DANÇA DA CENA 11: INVASÃO, OCUPAÇÃO E CONTROLE

Tradicionalmente, artistas e espectadores posicionam-se no palco e nas poltronas da plateia, respectivamente. Curiosamente, é esta parede invisível, a quarta parede, o que os conecta e o que os separa, como um hífen entre duas palavras. Ao longo da história da dança encontramos inúmeras experiências coreográficas que não se limitaram a essa estrutura espacial. Ao deslocar a dança para telhados e paredes de galerias, como o fez a coreógrafa estadunidense Trisha Brown, o público também se deslocou e se percebeu de um modo totalmente diferente. Os *objetos coreográficos*, do coreógrafo William Forsythe, são outro exemplo. No Brasil, em 2010, Cristian Duarte e seus colaboradores empacotaram¹ a sala Umberto Silva (e, eventualmente até algum espectador) em São Paulo com a ajuda do público utilizando papelão, plástico bolha e fita adesiva, em “A piece...together?”. Já o grupo Phila 7 promoveu um movimento de dispersão bem curioso nos espectadores de “Profanações” (2012), ao estimular e reforçar sua capacidade de escolher para onde olhar e construir o próprio sentido dentro do que seu diretor, Rubens Velloso, chama de “superfície de eventos”. Abolindo o termo *espetáculo*, a supremacia do texto em peças de teatro e incitando a expressão singular de cada um ali envolvido, “Profanações” começa no Largo do Machado, no Rio de Janeiro, avança para o prédio do patrocinador e se estende pelas escadas dos 7 andares até chegar ao teatro propriamente dito.

Ao observar o conjunto de obras do grupo de dança contemporânea catariense Cena 11 Companhia de Dança, é possível reconhecer uma de suas principais singularidades: o interesse em investigar os controles do corpo e como isso se relaciona com a plateia, que sempre teve uma participação fundamental nas criações. O sétimo² trabalho do grupo, “SIM: Ações integradas de consentimento para ocupação e resistência³”, é um exemplo de como o exercício da territorialidade está relacionado com sua prática artística. Os espectadores que participaram das sessões estavam, de certa forma, “desprotegidos” dentro do território do outro, do artista.

Quando entramos no teatro, somos recebidos pelo coreógrafo uruguaio, radicado no Brasil Alejandro Ahmed (1971), que nos avisa que a apresentação dura 45 minutos e que “lá dentro não tem lugar para sentar”. Esse “lá dentro” é um espaço retangular, cercado e delimitado em cima do palco onde a tal apresentação se dará. Em seguida, subimos até o palco e entramos. Microfones estão espalhados pelo chão. Cada um de nós escolhe um lugar para ficar. Logo depois, o jogo começa. Os oito bailarinos⁴, que estão em pontos diferentes, começam a andar lentamente de cabeça baixa. Com a visibilidade prejudicada, eles esbarram em nós, nos empurram com suavidade e sugerem que saíamos da sua frente. Depois, um do lado do outro, eles formam uma parede, batem os microfones no chão em

uníssonos e avançam em nossa direção numa espécie um “arrastão”: nos cercam e nos conduzem até ficarmos espremidos em um dos cantos. Para ocupar o espaço, eles fazem quedas mortíferas bem perto do seu pé, giram rapidamente ao redor de si com os braços bem abertos, “sugerindo” que você se afaste, saia de onde está e/ou se proteja. Eles podem, ainda, gargalhar e, em seguida, chorar, fazendo dessa ação uma estratégia de contágio sobre suas emoções, ao incitar em você a vontade de rir e/ou chorar. Nesses 45 minutos que estamos dentro desse território sob o controle do Cena 11, acompanhamos e compomos com o elenco diferentes formas de ocupação do espaço físico. SIM reencena o exercício territorial, explicitando formas de dominação com a nossa colaboração.

SIM não é bem um espetáculo, não se trata de uma coreografia (ao menos em seu sentido tradicional), muito menos de um ensaio, tampouco de uma apresentação de processo, embora tenha um pouco disso. SIM é uma experimentação na qual nós, plateia, somos testados em nossos limites e concessões. O público, longe de estar confortavelmente sentado e despercebido na massa de cadeiras de onde tem uma visão distanciada, está dentro, com a oportunidade de perceber como seu corpo se comporta diante da dominação que sofre em território alheio.

Embora a abordagem de Jézéquel esteja centrada na explicitação e no tratamento de processos corporais em situações conflituosas, a simulação dessa experiência, que é eminentemente territorial, bem como, a oportunidade de vivenciá-la no contexto artístico, permite a ampliação da nossa capacidade perceptiva e dos mecanismos comportamentais subjacentes.

REFERÊNCIAS

- DEMARET, Albert. *Éthologie et psychiatrie*. Bruxelas, Mardaga Ed., 1980.
- JÉZÉQUEL, Alain. *Memórias de Território: uma leitura biológico-cerebral das patologias*. Lisboa, Climepsi Editores, 2004.
- NOBLE, G.K. Sexual selection among fishes. In: *Biol. Reviews*, 1938, p.13.
- SAID, Edward W. *Fora do Lugar: memórias*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- SPANGHERO, Maira. *A Dança dos Encéfalos Aceso*. São Paulo, Itaú Cultural, 2003.

Endnotes

1. Imagens das experiências podem ser vistas aqui: <http://www.cristianduarte.net/projects/apt/>
2. “Respostas sobre Dor” (1994), “O Novo Cangaço” (1996), “IN’Perfeito” (1997), “A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos” (1998), “Violência” (2000), “SKINNERBOX” (2005), “Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente” (2007), “Embodied Voodoo Game” (2009), “Guia de idéias correlatas” (2009), “SIM ações integradas de consentimento para ocupação e resistência” Ação 01: Cartas de Amor/NO-project-Residência Cena11 e Impure Company” (2008-2012) e “Carta de amor ao inimigo” (2012).

3. A primeira versão do projeto aconteceu em 2008, em São Paulo, a partir da residência com a Impure Company, sob a direção do norueguês Hooman Sharifi e de Alejandro Ahmed, diretor do Cena 11. Neste momento, em 2008, a apresentação foi chamada “SIM ações integradas de consentimento para ocupação e resistência. Ação 01: Cartas de Amor/NO-projetc. Sobre consentimento, ocupação e formas de dizer não”. Sua versão mais recente, apresentada a partir de 2010, é denominada “Ação #03 Plateia Teste”. É possível ver algumas imagens do trabalho neste link: <http://www.youtube.com/watch?v=OZjxE2MJoAY>
4. Adilso Machado, Aline Blasius, Cláudia Shimura, Karin Serafin, Letícia Lamela, Mariana Romagnani, Jussara Belchior e Marcos Klann.

AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA SOCIAL DO FEMININO NO ESPETÁCULO RETRATOS DE MULHER

Marcela dos Santos Lima

Universidade Regional do Cariri (URCA)

marceladlima@ig.com.br

RESUMO: Este estudo refere-se aos resultados obtidos, durante o ano de 2012, com o projeto de pesquisa “Retratos de Mulher – a violência contra a mulher no Cariri”, inserido na linha “Processos Criativos nas Artes Cênicas com as Novas Mídias” do grupo de pesquisa: Teatro/Dança e Novas tecnologias – CNPq, liderado por esta pesquisadora. O resultado do estudo culminou na criação do espetáculo de Dança-teatro “Retratos de Mulher”. É sabido que a violência contra a mulher é assunto emergente, sobretudo, no contexto do Cariri Cearense cujo índice é muito elevado. Percebo que o universo feminino é um meio que demonstra as linhas dos preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos, costurados e remendados em corpos femininos no decorrer dos tempos. Ou seja, o corpo é tanto uma complexa história das falas sociais, quanto uma complexa história de uma memória esquecida pelas leis do silêncio e da opressão.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de Gênero; Memória, Dança-Teatro.

ABSTRACT: This study refers to the results obtained during the year 2012 with the research project “Portraits of Women – Violence against women in Cariri”, inserted the line “Creative Processes in the Performing Arts with the New Media” of the research group : Theatre / Dance and New Technologies – CNPq, led by this researcher. The result of the study culminated in the creation of dance-theater show “Portraits of Women”. It is known that violence against women is emerging subject, especially in the context of Cariri Cearense whose index is very high. I realize that the female is a medium that shows the lines of moral prejudices, aesthetic, ideological and philosophical, stitched and patched in female bodies throughout the ages. That is, the body is both a complex history of social speech, as a complex story of a forgotten memory by The laws of silence and oppression.

KEYWORDS: Gender Studies; Memory, Dance-Theater.

1. DESVENDANDO O OBSCURO

O universo feminino há 41 anos habitado por mim, em um corpo de mulher, e nas relações que esse corpo/sujeito realiza com o seu externo, tornou-se o ambiente, o núcleo, o útero e o imaginário da artista- professora-pesquisadora que me tornei, sem querer propor um sentido definitivo das coisas e de mim mesma,

mas sim, a de alguém sempre a manter-se a caminho. E nesse caminho fecundante pelas investigações e pesquisas sobre o feminino na arte, inicialmente na Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança¹ – UFBA e logo depois no Mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA,² meu corpo, meus olhares e meus gestos, voltaram-se para a violência contra a mulher. Explico: não é forçoso argumentar que pesquisar a violência contra a mulher é um assunto extremamente delicado, mas, ao mesmo tempo, necessário. É desse lugar que extraio essas páginas para tentar desvendar o obscuro, o grotesco da vida privada na qual acontece à violência doméstica, pois a maioria dos agressores são os próprios maridos, namorados, noivos, amantes e até mesmo os filhos, ou seja, é no espaço familiar e/ou doméstico onde esse fenômeno acontece e torna-se rotina.

Esforço-me em procurar entender, mas a realidade das vozes silenciadas, que permeiam a construção deste artigo, ultrapassa qualquer possibilidade de entendimento. Ao chegar à região do Cariri, sobretudo nas cidades: Barbalha, Juazeiro do Norte e Crato em janeiro de 2011, para assumir o cargo de professora efetiva na Universidade Regional do Cariri, do estado do Ceará, deparei-me com inúmeros casos de violência de gênero que tem na sua expressão máxima o assassinato de mulheres. A região do Cariri abrange cerca de trinta municípios e para compreendermos melhor essa violenta cartografia é importante citarmos esse fragmento do jornal *O Estado* publicado no dia 30 de junho de 2010:

O Cariri tem um histórico horripilante de crimes contra a mulher. O assassinato de 18 mulheres em toda a região está sendo um dos principais temas que vem sendo posto em discussão pelos conselhos municipais de Defesa das Mulheres que, além da violência em si, denunciam que a morosidade na Justiça quanto ao julgamento dos processos, falta estrutura de trabalho da polícia, como veículos para atendimento às ocorrências, e ainda a instalação de uma casa para abrigar mulheres violentadas.

No artigo “Femicídio no Ceará: machismo e impunidade?” (2008) as pesquisadoras Maria Helena de Paula e Vívian Matias dos Santos consideram que o Cariri é uma das regiões nas quais se destaca o assassinato de mulheres realizado com extrema perversidade, o que se expressa no seguinte relato:

Maria Eliana Gonçalves da Silva, 29 anos, Servidora Pública, no dia 21 de junho de 2001, foi assassinada no Cariri, teve os dedos da mão esquerda, e

1. *Um outro corpo*. Uma reflexão sobre a longevidade na carreira do bailarino e sua duração – Hoje você dança... E depois? Monografia publicada no *Cadernos do GIPE-CIT*, nº 18, 2008.

2. *Corpo, maturidade e envelhecimento*. O feminino e a emergência de outra estética através da dança. Dissertação defendida no Teatro do Movimento, na Escola de Dança – UFBA, no dia 27 de abril de 2009.

o dedo polegar da mão direita arrancados. Um tiro no lado da cabeça, um tiro na região pélvica, as duas pernas foram amputadas por objeto cortante, ausência dos pés. Seu corpo foi encontrado em um matagal, o motivo do crime não foi publicado na matéria. O laudo sobre a morte de Maria Eliana explicita que a mesma foi morta com um tiro de cima para baixo, no lado direito da cabeça. De acordo com o legista, Maria Eliana teve o dedo polegar arrancado, o que em sua concepção demonstra uma lesão clara de tortura. Além disso, a mão direita apresentava apenas dois dedos, e na mão esquerda nenhum dedo. “Ela também teve as duas pernas amputadas com sinais de que o assassino usou algum tipo de faca para cortá-las, uma vez que os cortes eram simétricos. Se esses cortes fossem provocados por animais, eles seriam arredondados e jamais simétricos” explicou.

Nos últimos 12 anos, cerca de 200 mulheres foram assassinadas na região, conferindo-se o *femicídio* resultante do machismo, da impunidade e da opressão. A expressão *femicídio* está relacionada ao histórico processo de subordinação e de inferioridade das mulheres em relação aos homens nos contextos das relações sociais, políticas e culturais. Portanto, entende-se por *femicídio*, o assassinato de mulheres por razões relacionadas às relações de gênero. Outro fator determinante na região são os padrões morais e estéticos característicos do sertão. A imagem do sertão quando relacionada à violência de gênero é normalmente aquela que se julga presente na relação de posse do homem sobre a mulher, definindo esta, como subjugada àquele (MARQUES, 2009).

A violência que se expressa na região do Cariri é definida como algo incompatível e absurda se comparada a outras regiões, motivo de indignação pública. Diante do obscuro quadro de mortes resultantes da violência contra a mulher no contexto do Cariri, criaram-se vários órgãos em defesa da mulher, entre eles a “Delegacia de Mulher” na cidade do Crato, o “Conselho Municipal dos Direitos da Mulher Cratense”, criado pela Lei Nº 1515/93 de 22 de Novembro de 1993, em 2004 foi criado o “Fórum de Mulheres da Região Cariri Centro Sul”, dentre vários outros órgãos e instituições responsáveis pela defesa da mulher que sofreu algum tipo de violência. Porém, segue a impunidade gerando uma enorme vulnerabilidade social. Somente neste ano de 2012, cerca de nove mortes já aconteceram.

2. PERGUNTARAM POR QUE FIZ AQUILO?

Em busca de respostas, os seres que em mim habitam também perguntaram: a mulher, a mãe, a esposa, a educadora, a filha, a artista: por quê? O levantamento dos dados sobre a violência contra a mulher no contexto do Cariri fez-me a partir dos estudos de gêneros, desenvolver o projeto “Retratos de Mulher” que se insere na linha de pesquisa: Processos Criativos nas Artes Cênicas com as Novas Mídias do grupo de pesquisa: Teatro/Dança e Novas tecnologias, cadastrado no CNPq. Desenvolvi este projeto na tentativa de responder os meus por que(s) e, sobretu-

do, de conscientizar a urgência e a importância em denunciar a violência contra a mulher — as vozes silenciadas precisam falar.

O projeto visa à pesquisa teórica, levantamento de dados e a criação do espetáculo de dança/teatro “Retratos de Mulher” e sua visibilidade em instituições, associações, ONGs que são responsáveis em dar proteção e apoio às mulheres que sofreram algum tipo de violência, e preconceito social.

O espetáculo se objetiva a representar, traduzir, (re)significar e fazer refletir sobre o universo feminino através do encontro entre dança, teatro e literatura. O corpo da mulher e suas representações no contexto contemporâneo, neste espetáculo, são traduzidos a partir de poesias em formas de gestos, sabores, (des)sabores, memórias e danças. Como objetos poéticos para a construção criativa, apoiamos nas obras das poetizas: Elisa Lucinda, Marina Colasanti e Ana Cristina Cesar. Mulheres importantíssimas para o cenário da literatura nacional e que traduzem em suas escrituras o feminino em diferentes olhares e contextos. Além disso, usamos fatos e projeções de imagens reais que denunciam a violência contra a mulher no contexto do Cariri.



Figura 1. Espetáculo “Retratos de Mulher” | Coreografia e direção geral Marcela Lima | Fotografia: Diêgo Linard. SESC Juazeiro — 2012.

“Retratos de Mulher” problematiza o corpo feminino no novo século, porém, para além dos aspectos socioculturais que estão presentes no corpo sexuado, o espetáculo destaca a crescente luta feminina pelo (re)conhecimento de um espaço, pelo (re)conhecimento de si mesma enquanto corpo-sujeito, dona de sua própria história e de seus desejos. E assim, pretende-se articular uma busca de uma nova identidade feminina a partir do que está em cena em direção à vida

real, objetivando ampliar as reflexões da própria vida de mulheres que sofreram algum tipo de violência.

Compreendemos que a violência contra a mulher não é um assunto e nem uma realidade assentada apenas no Cariri Cearense, encontra-se violência doméstica em todas as classes sociais no e do mundo, assunto esse que atravessa séculos de opressão e de silêncio na história da humanidade. O interdito à palavra, o interdito ao exercício pleno da sexualidade e o interdito à enunciação da sexualidade.

A interdição à fala feminina encontra raízes assentadas no Novo Testamento, quando Paulo, dirigindo-se a Timóteo, afirmava incisivamente que a mulher deveria ouvir a instrução em silêncio e submissão. Assim, no que se refere à modalidade oral da linguagem, sussurros, lamentos e a cantilena das orações constituíram, por muito tempo, o quinhão discursivo atribuído e concedido às mulheres. (SILVA, 2008, p. 159).

Esses diálogos iniciais introduzem o tema problema deste artigo: as interações entre os universos: feminino e o masculino e a violência contra a mulher. E assim se estabelece o conflito, não apenas na dialética entre as afirmações da mulher perante a essa nova contemporaneidade, mas também, nas dimensões da própria existência, um devir-a-ser em uma realidade dramática. O trágico encarnado em sangue, suor e lágrimas se manifesta pelo conflito permanente, pela luta entre as possibilidades humanas e suas subjetividades – o ser-si-mesmo, estar-presente-em, um-ser-com, em uma perspectiva fenomenológica. Pretendemos, através do espetáculo “Retratos de Mulher”, que essas possibilidades humanas se traduzam e (re)significam a própria vida, no desejo de mudança, de transformação, na luta entre as forças internas e externas, nas próprias paixões, na lucidez, na loucura, no guardar, o de sempre lembrar, reviver, manter viva a memória, de garantir o reconhecimento de si mesma e do outro, de amar fortemente, de querer e devires não apenas das cinco intérpretes criadoras que estão em cena e que carregam consigo as imagens de diferentes mulheres, mas também, daqueles que as assistem.

Segundo Leonardo Boff (2002), o homem e a mulher se encontram no mesmo chão comum da humanidade. Falar de gêneros é falar de uma forma muito singular de ser e estar no mundo, questões que atravessam a própria história da humanidade, sempre tensa e conflituosa. Dessa forma, o espetáculo demonstra diferentes questões sociais e culturais que agravam o preconceito contra as mulheres e reafirmam a majestade do patriarcado indo contra aos mistérios da própria existência humana. Para Descartes:

“O ‘destino manifesto’ do patriarcado já há quatro mil anos foi sempre este: buscar o dominium mundi, assenhorear-se dos segredos da natureza para submetê-los aos interesses humanos e fazer-se ‘mestre e possuidor de todas as coisas’”. (DESCARTES, *apud*, BOFF, 2002, p. 19, 20).

Tanto na antiguidade, como na contemporaneidade, todos os sentidos da cultura se fundem na arte, na literatura, reflexos de uma sociedade. Os mitos ancestrais permanecem como se estivéssemos a eles ligados por um cordão umbilical. Percebemos que o universo feminino é um meio que demonstra as linhas dos preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos, costurados e remendados nos corpos femininos no decorrer dos séculos. Ou seja, o corpo é uma complexa história das falas sociais. Nesse sentido, Grosz considera que a discriminação das mulheres encontra base na relação entre o pensamento misógino e a dualidade mente/corpo.

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior dos corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias instruções que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado. (GROSZ, 2000, p. 67).

O corpo feminino, enquanto sujeito como tema artístico do espetáculo “Retratos de Mulher”, instaura a problemática do corpo como objeto de culto, desejo, submissão e de inferioridade, conceitos cristalizados e fortemente estabelecidos. Dessa forma, este espetáculo se justifica pela necessidade de questionar e fazer refletir sobre a essência histórica na reprodução da imagem feminina como objeto, com origem na visão masculina e que vai muito além da arte, da literatura. Ou seja, configura-se ainda, em nossa sociedade, a divisão dos gêneros em direção a duas qualidades opostas: “a força para o homem, a beleza para a mulher; para um, ‘o trabalho da cidade e do campo’, para outra, ‘o agasalho da casa’”. Fronteiras decisivas entre os papéis, fronteiras decisivas entre as aparências” (VIGARELLO, 2006, p. 24), e assim, aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão; às mulheres, o coração, a intuição e a sensibilidade.

3. RETRATOS DE MULHER: A ESCUTA DO CORPO

O que aqui venho registrar é, sobretudo, as minhas impressões e reflexões deste trabalho, cuja germinação, enquanto construção criativa, teve um ano de processo até culminar em sua estreia no SESC – Crato em Junho de 2012.

A construção do corpo criativo do espetáculo “Retratos de Mulher” se deu a partir dos exemplos e das falas dos próprios intérpretes-criadores. Suas histórias de vida, seus olhares, seus corpos, suas danças. Portanto, falo de relações com o mundo. Nessas relações, a dança é construída tornando-se visível da irradiação

de um si, de um sujeito que só se conscientiza do seu próprio viver através das experiências vividas e sentidas corporalmente e, aqui, a memória tornou-se dança.



Figura 2. Espetáculo ‘Retratos de Mulher’ | Coreografia e direção geral Marcela Lima | Fotografia: Diêgo Linard. SESC Juazeiro – 2012

O corpo feminino e suas representações na contemporaneidade demonstram como certos conceitos tradicionais de beleza e de virtude permanecem arraigados até hoje em nossa sociedade, sendo assim, buscamos no espetáculo em um enfoque histórico, artístico e social, uma identidade feminina na natureza universal de ser mulher. A mulher constrói o seu mundo e, independentemente de suas escolhas, sua valorização enquanto ser humano não pode ficar apenas no lugar do esteticismo da vida e como objeto de submissão. Dessa forma, podemos perguntar: como se estabelecem as relações de dominação entre os sexos e os conflitos?

Que quer a mulher? Pergunta famosa de Freud. A resposta, em resumo, poderia ser: ela quer gozar, ela quer gozar mais, um querer gozar no sentido do direito de um querer ser, para mais além do falo, para mais além de ser apenas objeto. Afinal, mesmo que a mulher seja vista como “objeto”, quem poderá ousar perguntar quais são os seus objetos? Sobre os objetos que ela tem. Objetos estes que causam o seu próprio desejo e que a torna apropriada do seu lugar na relação e na vida.

Em “Retratos de Mulher”, as relações entre memória e esquecimento se imbricam nas histórias dos sujeitos envolvidos. Presente, passado e futuro se mesclam, pois todas as intérpretes-criadoras passaram por experiências de violência e opressão. O espetáculo inicia com projeções de fotos das intérpretes desde a infância até os dias atuais, traduzindo assim a passagem do tempo, de lembranças e de vida.

“Retratos de Mulher” comunica com as possibilidades dos recursos tecnológicos de nossa contemporaneidade, nele, projetamos diferentes vídeos que compõe o diálogo entre luz e cenografia. Várias imagens de mulheres reais, violentadas, mortas, espancadas são expostas após uma cena de violência, na qual aguçamos o espectador a dizer algo sobre o que está acontecendo – “Alguém aí quer falar alguma coisa?” respostas como: “sai daí!”, “Chama a polícia!”, “Bate nele também”... São frequentes. Desejamos que as respostas não aconteçam apenas no espaço do teatro, mas sim, que elas sejam frequentes na vida. Esses mapas da existência representam-se na transgressão do tempo presente, cenas de mundos perdidos, mundos distantes, mundos reais, mundos que moram ao lado.

O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar em que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação. (ESTÉS, 1994, p.251).

As construções poéticas dos movimentos foram nascendo a partir das sequências e possíveis desvios do “não querer lembrar”. Os poemas presentes na dramaturgia do espetáculo foram de fundamental importância para as conexões estabelecidas entre o externo e o interno do corpo, essas imagens subjacentes das próprias células (re)apropriadas tornaram-se partituras de movimentos, tornaram-se dança, tornaram-se denúncia. Poemas como “Sexta-feira à Noite” atestam as diferenças entre a subjetividade masculina e a feminina, o sexo por obrigação e a ideia de que a maioria das mulheres espera e acredita em príncipes encantados.



Figura 4. Espetáculo ‘Retratos de Mulher’ | Coreografia e direção geral Marcela Lima | Fotografia: Diêgo Linard. SESC Juazeiro – 2012

Sexta-feira à noite

*os homens acariciam o clitóris das esposas
com dedos molhados de saliva.
o mesmo gesto com que todos os dias
contam dinheiro papéis documentos
e folheiam nas revistas
a vida dos seus ídolos*

Sexta-feira à noite

*os homens penetram as suas esposas
com tédio e pênis.
o mesmo tédio com que todos os dias
enfiam o carro na garagem
o dedo no nariz
e metem a mão no bolso
para coçar o saco*

Sexta-feira à noite

*Os homens ressonam de borco
Enquanto as mulheres no escuro
Encaram seu destino
E sonham com o príncipe encantado
(Marina Colasanti)*

Segundo o filósofo Bruce Wilshire, “a questão toda da arte é colocar-nos em contato com coisas que estão longe ou perto demais de nós, para que as vejamos em nossa vida comum, fora do palco” (WILSHIRE, *apud*, HANNA, 1999, p. 31). Dessa forma, o propósito do espetáculo “Retratos de Mulher” é mostrar, por uma ótica Cardíaca, portanto, singular e pessoal, a construção híbrida manifestada da palavra à imagem, com os fatos reais: as mortes, a saudade de mães e de filhas, de amigas, a saudade de ser humano.

Assim, diante de todas essas colocações, instaura-se a necessidade de discutir e ampliar as discussões sobre gênero, reformular conceitos e antigos valores que permeiam o universo humano. E, por isso, para sobreviver tratável, me diluo e me reconstruo em pequenos encontros de amor, afeto e de amizade. Eu não quero, não desejo e nem defendo a superficialidade nas relações com o mundo, pois o mundo (o de fora) e o meu (o de dentro) se mostram no precisar de um pouco mais de delicadeza.

REFERÊNCIAS

BOFF, Leonardo; RIBEIRO, Lúcia. Masculino, feminino: experiências vividas. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESTÉS, P. Clarissa. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. (Trad.) Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.

HANNA, L, Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LIMA, S. Marcela. *Corpo, maturidade e envelhecimento*. O corpo feminino e a emergência de outra estética através da dança. 2009. Dissertação (Mestrado em Arte). PPGAC/UFBA, Salvador.

_____. Um outro corpo. Uma reflexão sobre a longevidade na carreira do bailarino e sua duração – Hoje você dança... E depois? *Cadernos do GIPE-CIT*. nº 18, 2008.

MARQUES, Roberto. Gênero, agência e trânsito de mulheres no Cariri contemporâneo. In: SILVA, M. A; BENEVIDES, N. Z; OLIVEIRA JUNIOR (org). *As vozes do tempo: polissemia das fontes históricas*. Fortaleza: EDUECE, 2009.

PATRICIO, Rosana Ribeiro. *As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Salvador, BA: FAPESB, 2006.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. (Trad.) Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

SILVA, Silvana Augusta. Eros enunciado. In: PIRES, Maria Isabel (Org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

GROSZ, Elisabet. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu (14)*. Campinas: Unicamp, 2000.

VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.

FEMINICÍDIO HOJE: O Avanço dos Direitos Humanos e a Eliminação da Violência Contra as Mulheres. *O espelho da Vênus subvertido*. 17 fev.2007. Disponível em: <http://hysterocracy.blogspot.com/2007_02_01_archive.html>. Acesso em: 13 out. 2011.

MULHER É ASSASSINADA EM JAGUARUANA. *Jornal O Povo*, 04 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/fortaleza/659643.html>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

FEMICÍDIO NO CEARÁ: MACHISMO E IMPUNIDADE? Disponível em: http://www.google.com.br/#hl=pt-BR&gs_nf=1&cp=18&gs_id=en&xhr=t&q=Femic%C3%ADdio+no+Cear%C3%A1&pf=p&output=search&client=psy-ab&oq=Femic%C3%ADdio+no+Cear%C3%A1&gs_l=&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=4ef4c30d9cd42878&biw=1280&bih=707 Acesso em : 10 Fev. 2012.

PROJETO MEMÓRIA VIVA UFC – A HISTÓRIA DA DANÇA CEARENSE POR HELENA COELIS

Márcia de Azevedo Lopes

Universidade Federal do Ceará (UFC)

marcia.azevedo9@hotmail.com

RESUMO: Devido à escassez de registros para a pesquisa da história da dança no Ceará, surgiu pela iniciativa dos professores Thaís Gonçalves e Leonel Brum, dos cursos de Dança, e Diego Hoefel, do curso de Cinema e Audiovisual, todos do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC), o projeto de extensão Memória Viva aprovado no edital Proext 2011. O projeto conta com três linhas de ação: ciclo de palestras, oficinas e criação de documentários. O primeiro ciclo de palestras de 2012 iniciou com a artista e docente Helena Coelis, bailarina, proprietária de academia, professora aposentada pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR), atualmente, professora na Faculdade Estácio FIC (Faculdades Integradas do Ceará). Este trabalho tem como foco de análise a iniciativa de Helena Coelis na formação de grupos de dança em Fortaleza, inclusive na escola de ensino formal.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Arte; Corpo; Memória.

RESUMEN: Debido a la escasez de registros para la investigación de la historia de la danza en Ceará, ha surgido, por la iniciativa de los profesores Thaís Gonçalves y Leonel Brum, del curso de Danza, y Diego Hoefel de Cine y Audiovisual, todos del Instituto de Cultura y Arte de la Universidad Federal de Ceará (ICA/UFC), el proyecto de ampliación Memoria Viva aprobado en el edicto PROEXT 2011. El proyecto tiene tres líneas de acción: ciclos de conferencias, talleres y documentales de creación. El primer ciclo de conferencias se inició en 2012 con la artista y profesora Helena Coelis, bailarina, propietaria de gimnasio, profesora jubilada de la Universidad de Fortaleza – Unifor. Actualmente, es profesora de la Facultad Estacio FIC (Faculdades Integradas do Ceará). Este trabajo se centra en el análisis de la iniciativa de Helena Coelis en la formación de grupos de danza en Fortaleza, incluso en la escuela primaria.

PALABRAS CLAVE: Danza; Arte; Cuerpo; Memoria.

1. O ENCONTRO

Este texto foi pensado a partir de um olhar crítico sobre a memória da dança cearense, com foco investigativo no trabalho desenvolvido por Helena Coelis e sua contribuição na criação de novos espaços de dança dentro do contexto restrito e

competitivo das academias de dança, acessíveis apenas a uma minoria privilegiada. Coelis subverteu essa lógica com seu espírito inovador, tanto com sua maneira de se aproximar da dança, como na constituição de sua própria trajetória de vida na arte e na docência.

Apesar do ensino e apreciação da dança como arte, e da sua relevância no desenvolvimento humano e cognitivo, ser atualmente reconhecido como um direito social constituído, o que se vê, a partir da estruturação do sistema vigente é uma reprodução do que se via no passado, sofrendo as consequências de posturas dualistas e racionalistas associadas ao pensamento pedagógico brasileiro (MARQUES, 1997).

No início do século XX, pensar em uma dança que não estivesse arraigada às academias parecia estar longe da realidade. Os corpos dos bailarinos se dispunham meramente a reproduzir movimentos sem necessariamente produzir algum pensamento crítico ou criativo (LARA, 2010). Foi neste contexto, no estado do Ceará, que Helena Coelis, bailarina e professora de dança, desenvolveu seu trabalho diferenciado, mediante sua própria maneira de se relacionar com a dança. Iniciou suas aulas na rua onde morava, na calçada de casa, onde recebia instruções de sua prima, que era aluna da academia da professora Regina Passos, que passou, posteriormente, a frequentar e onde teve sua primeira experiência como professora.

Apresentava interesse, desde cedo, para a criação e o improviso, não só em sua movimentação, como nos argumentos, pois precisou convencer pai de lhe pagar a academia e resistir à preocupação de sua mãe com o seu futuro profissional. Mais tarde, quando se tornou professora, deu oportunidade a outros jovens bailarinos à aprendizagem de diferentes tipos de dança em sua academia como o balé clássico, o jazz, e a dança moderna, e por ocasião do Encontro Nacional de Danças Amadoras em São Paulo, a bailarina fundou o Grupo Amador de Dança do Ceará, o GAD – posteriormente denominado Grupo de Ação em Dança, assumindo a profissionalização de seus bailarinos.

Mais tarde, como professora de educação física e dança em escolas estadual e particular de ensino formal e, em seguida, do ensino superior na Universidade de Fortaleza (UNIFOR), investiu esforços em envolver seus alunos e um público mais amplo com a dança, embora as dificuldades de se propor uma educação mais subjetiva fossem muitas, perdurando este entrave nos dias atuais. Segundo Marques (1997) nossa escola formal está fundada em valores que há séculos têm julgado o conhecimento analítico/descritivo/linear em detrimento do conhecimento sintético/sistêmico/corporal/intuitivo.

Esta é uma das histórias que me instigaram em minha recente incursão pela história da dança no Ceará e que fazem parte do Projeto de Extensão Memória Viva, desenvolvido a partir de uma parceria entre os cursos de Dança e de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC), aprovado no edital Proext 2011 e que está em execução ao longo de 2012 através de uma verba do Ministério da Educação (MEC/SESU). O projeto conta com três linhas de ação: ciclo de palestras, oficinas e criação de documentários. O primeiro

ciclo de palestras iniciou com a artista e professora cearense Helena Coelis.

Ao longo deste projeto, iniciamos pesquisa em torno de um levantamento bibliográfico em torno do trabalho de Coelis, de sua atividade artística e sobre a prática na formação do GAD e de sua metodologia de ensino de dança, que tinha como ênfase o desejo por uma dança mais democrática e criativa.

Talvez mesmo sem ter essa noção, Helena acabou criando em sua academia um ambiente de encontros, de conexões, de fluxos e de forças que se conjugavam de formas diversas, em diferentes corpos atravessados por vários estilos de dança: jazz, sapateado, balé clássico. (GADELHA, 2006, p.225)

Esta pesquisa, no âmbito da extensão acadêmica, vem fomentar o debate acerca da arte e da educação com os artistas da cena de dança no Ceará, mais especificamente em Fortaleza, levando ao conhecimento do público a valorização de seu trabalho e contribuindo para a formação de acervo sobre a história da dança no Ceará – demandas dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC).

2. O CORPO NA ACADEMIA

Contextualizando o início da dança cênica no Brasil, a partir da fundação da primeira Escola de Dança Clássica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Maria Olenewa, que se deu em paralelo à institucionalização da Educação Física, compreende-se o corpo como algo a ser moldado de acordo com os valores da sociedade vigente. Para GADELHA (2006) essa compreensão educativo-artística do corpo estava inserida dentro de um contexto social que, ao que parece, primava por esse aspecto perfeccionista-higiênico.

O histórico da dança clássica aponta para uma exigência, um controle e uma rigidez no modo como os alunos eram tratados dentro e fora de sala de aula. Medidas aceitas e tomadas como normais, em que o que se preconizava era a precisão na movimentação corporal e o refinamento do gesto e do gosto a partir de uma etiqueta social previamente determinada. No contexto das escolas livres de dança, os bailarinos eram considerados como propriedade das academias. Um pensamento que perdurou por décadas no Brasil e em Fortaleza. Era muito raro, e considerado eticamente incorreto, encontrar bailarinos que trabalhassem e estudassem em diferentes estabelecimentos GADELHA (2006).

Este tipo de formação fazia parte do processo educativo do corpo no balé clássico, sendo este procedimento necessário para a “limpeza” dos movimentos em busca do virtuosismo. Estabelece-se aqui uma relação de poder que para Michel Foucault causa repressão e produz resultados de saber e de disciplina.

Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se

mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. (FOUCAULT, 1996, p.8).

O fazer artístico vem de encontro com estes conflitos e busca de alguma forma trazer-nos à reflexão. O que está sendo feito do meu corpo? De que forma eu posso usá-lo? A quem ele pertence? Percebe-se que todos esses discursos que interferem no corpo acabam por subdividi-lo ou até mesmo anulá-lo.

Estas divisões, no entanto, não conseguem dar conta do momento em que vivemos na sociedade, no qual, mesmo em meio a toda essa repressão sofrida, busca-se um questionamento ainda que tímido, e as artes, de um modo geral, tem feito seu papel e contribuído para a produção de pensamento, em torno da criação de novas possibilidades de se fazer e ensinar a dança.

3. ARTE E EDUCAÇÃO

Ao longo do tempo, a dança cênica vem reproduzindo movimentos e comportamentos. No entanto, como a mudança é inerente ao homem, assim como à história e às sociedades, surgem novas demandas e novas estratégias para o ensino de arte. Assim, a dança que até pouco há tempo se configurava um espaço próprio das academias pagas, começou, aos poucos, a fazer parte de projetos sociais, como foi o caso do SESI da Barra do Ceará, bairro periférico de Fortaleza, na década de 1970, que passou a oferecer aula de balé para filhos de operários. Nesse contexto, Coelis teve sua passagem pelo SESI, como aluna do coreógrafo Dennis Gray, por cerca de um ano, conforme relato pessoal.

Pouco tempo depois, em meados da década de 1980, começaram a se formar grupos independentes que dariam origem, mais tarde, a Organizações Não Governamentais (ONGs), iniciando seus trabalhos nas comunidades menos favorecidas, como o grupo de Anália Timbó, o Vidança, que continua em atividade ainda hoje. A dança deixou de ser um luxo para poucos para começar a servir como prática de desenvolvimento social e cidadania.

Mas teria mesmo a arte essa vocação assistencialista? E quanto às políticas públicas, quando estarão de acordo com a necessidade de absorção desses novos profissionais que saem dos projetos para ingressar no mercado de trabalho? Que oportunidades terão esses bailarinos que vivem em situação de vulnerabilidade após a sua formação? Segundo Thaís Gonçalves (2012), a arte teria bem mais a contribuir nos aspectos subjetivos do que se tomada como atividade que “protege”.

A arte na esfera educacional seja formal ou informal pode favorecer muito mais que a formação técnico-artística; pode instigar uma postura ética e estética da existência, ampliando a compreensão do que seja arte e cultura para além da ideia de uma atividade que salva e protege do mundo, incitando uma ação política sobre a esfera pública. (GONÇALVES, 2012, p.8)

Enquanto nos projetos a dança tem seu caráter “salvador” bem definido, na escola de ensino formal a dança se torna uma ilustre desconhecida em sua potencialidade, sendo reduzida a coreografias e datas comemorativas, perdendo muito do seu poder criativo. Apesar da Lei de Diretrizes e Bases de nº9394 de 1996 prever a dança no ensino formal, esta linguagem artística nas escolas vem ainda tendo seu papel limitado, sem que haja uma reflexão mais profunda e sendo negligenciada na educação básica.

Ainda existe o agravante de, por vezes, não haver na escola professores capacitados para desenvolver atividades e experiências em arte, deixando as crianças à mercê de pessoas sem formação adequada, que pudessem proporcionar um encontro com seus corpos e suas possibilidades, de forma a proporcionar uma experimentação significativa em termos de criatividade, autonomia e senso crítico.

A pedagogia tradicional passou por períodos de questionamento na educação do século XX, rumo a outras formas de educar, ainda que acríticas. Larissa Michelle Lara (2010) reforça que é preciso levar em consideração o processo de construção de significados dos alunos transformando o ato de ensinar. Contudo, a falta de autonomia dos estudantes faz com que o professor tenha necessidade de propor o tempo todo. No entanto, é preciso estimular a autonomia dos educandos, tornando-os mais independentes para assumir o seu processo educativo e suas descobertas com o corpo, para que o professor passe a ser efetivamente um mediador.

4. AÇÃO EM DANÇA

Em entrevista informal concedida às alunas da graduação em Dança da Universidade Federal de Fortaleza (UFC), bolsistas do Projeto de Extensão Memória Vivas, em 14 de abril de 2012, Coelis relata suas memórias na academia, as pessoas com quem se relacionou, as viagens que fez para se formar como bailarina e para dançar com o GAD, os lugares onde trabalhou, os grupos que formou, sua vida artística e pessoal.

Como bolsista do projeto, percebo que, ao vencer a resistência de seus pais, Coelis perseguiu seu desejo de dançar e o tornou tão potente quanto os primeiros passos dados na calçada de sua casa, com a ajuda da prima. Ela entrou para a academia da professora Regina Passos, onde passou a dar aula, iniciando sua própria carreira como professora. Estudou dança clássica com Regina Passos, Hugo Bianchi e Dennis Gray.

Insistiu para que Dennis Gray a aceitasse na escola do SESI, onde passou um ano, pois não pertencia ao público atendido por este projeto. Lá teve contato com um professor que seguia a metodologia das escolas tradicionais de balé por conta de sua formação com Maria Olenewa, sua rigidez e alto grau de exigência não a agradavam e esta experiência a fez, mais tarde, repensar sua própria metodologia de ensino.

Coelis fez um curso de dois meses, em Recife (PE), de proficiência em Educação Física, sendo o que existia de formação na época. O curso era intensivo

com certificação do Ministério da Educação (MEC). Sua mãe era educadora física e se preocupava com o futuro da filha e a preparava para fazer concursos, para que alcançasse estabilidade e tivesse uma aposentadoria no futuro. Foi aprovada no concurso da rede estadual do Ceará. Aprovada, também, no vestibular da UNIFOR onde foi aluna da primeira turma do curso de Educação Física.

Ela viajou para o Rio de Janeiro com Goretti Quintela e Mônica Luiza, atualmente proprietárias de academia em Fortaleza, na busca de ampliar seus conhecimentos em dança, e para ter aulas com renomados artistas e professores da época como Nina Vechinina, Claid Morgan, Vilma Vermont e Jonny Frankle. Permaneceu algum tempo na capital carioca, retornando à Fortaleza a pedido da mãe para fazer o concurso para professor da UNIFOR, no qual foi aprovada. Abriu sua academia na casa onde morava com sua família, logo após a morte do pai. Dedicou-se com tanta intensidade à dança que, contrariando as expectativas de sua geração, casou-se somente aos 37 anos.

A dança esteve sempre presente nos lugares onde lecionou. Na escola pública, como não havia iniciativas voltadas para a dança e nem recursos para equipar as salas, improvisava suas aulas usando cadeiras como barra e os alunos faziam aula de pés descalços. As aulas de dança não tinham hora para terminar e, em época de festival, os ensaios aconteciam aos fins de semana. A artista cearense contou que ameaçava tirar das apresentações aquelas alunas que faltassem aos ensaios, muito embora não o fizesse. Procurava mesclar certa rigidez, aprendida com seus mestres, ao espírito democrático e a uma educação menos hierarquizada que a caracterizavam como professora.

No colégio particular Santa Cecília, abriu um espaço de dança onde teve por volta de 100 alunas. Helena diz que não havia, na época, “muita gente” dando aulas de dança na cidade e a formação desses espaços e grupos na escola eram, sem dúvida, uma novidade, onde em paralelo estavam as tradicionais academias de balé.

Helena Coelis, também, procurou estar presente em festivais nacionais, a exemplo do convite do Balé Cisne Negro para participar do 1º Encontro Nacional de Dança Amador o ENDA em São Paulo. Este evento colaborou para a criação do Grupo Amador de dança (1982), depois chamado de Grupo “Ação” em Dança, formado por bailarinos de sua academia e com alunos convidados da UNIFOR, somando 40 bailarinos.

A pesquisadora Rosa Primo Gadelha relata, em *A dança Possível – as ligações do corpo numa cena*, a entrevista de Rita Dantas, feita em 29 de setembro de 2003 que relata sobre fechamento da academia do SESI com o retorno de Dennis Gray ao Rio de Janeiro. Rita conta que a academia de Helena Coelis era o único lugar que tinha alguma ligação com o SESI, pois ela investiu em trazer profissionais de destaque nacional e internacional para ministrar cursos abertos ao público, não priorizando apenas a sua academia. Embora ainda prevalecesse, nesse contexto, a máxima de que “quem era de uma academia não podia ser de outra”. Assim, a academia da artista era o único lugar da época que tinha um papel de difusor e catalisador de saberes para além de seus próprios muros.

Nos arquivos do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) encontra-se uma exposição intitulada de Cenas da Dança do Ceará, composta de 51 quadros com diversos bailarinos, dentre eles Coelis aparece em uma foto dançando na praia, o que nos faz recordar a imagem da bailarina americana Isadora Duncan. A busca da artista por espaços urbanos ou não convencionais para a prática de sua dança são peculiaridades de sua trajetória de vida.

5. MEMÓRIA VIVA

Pouco se tem registrado sobre a história da dança no Ceará. Boa parte do que existe é encontrado em acervos pessoais, matérias de jornais antigos e em poucos livros feitos à base de árdua pesquisa. Existe algum material disponível para pesquisa no Museu da Imagem e do Som (MIS), onde há um acervo de fotos; e alguns vídeos e poucos livros e jornais antigos localizados na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, em Fortaleza.

Com a abertura dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança na Universidade Federal do Ceará, deu-se início a uma série de questionamentos sobre a memória da dança do estado, mais precisamente da cidade de Fortaleza. Quem foram os pioneiros? Quem são aqueles que resistem até os dias de hoje e que criaram outros espaços e maneiras de pensar a dança em nossa cidade? Como era o ensino da dança e em que espaços aconteciam? Onde residem as memórias da dança na cena cearense? Para Lara, questões dessa ordem estão inteiramente ligadas ao contexto histórico da nossa sociedade.

Isso porque a dança na sociedade não se desenvolveu à margem de todos os fatos e acontecimentos históricos, políticos e culturais, mas permeando, modificando e por ele sendo modificado (LARA, 2010, p.146).

Ao promover o encontro com artistas de referência para a dança no Ceará, catalogar materiais, gerar documentários e gerar discussões estéticas e conceituais, o Projeto de Extensão Memória Viva constitui um espaço de pensamento fomentando discussões sobre a história da dança no contexto cearense, brasileiro e mundial. O projeto colabora para difundir o fazer artístico nos campos da dança e do audiovisual sendo de grande importância na atividade de extensão dos cursos de Dança e Cinema, bem como demais cursos que possam vir a utilizar os materiais produzidos com esta pesquisa.

Deste modo, o Memória Viva possibilita uma imersão na memória social da dança do Ceará dando chance a novas percepções e experimentações das diversas histórias da dança que são produzidas diariamente e realizando a documentação dos percursos de cada um desses artistas em formato audiovisual, formando, assim, um acervo acessível a alunos, professores e pesquisadores em dança, bem como um registro das transformações que ocorreram na sociedade cearense. Este projeto contribui na formação dos alunos do ensino superior e

na formação de plateia, intensificando a pesquisa e incentivando a produção de conhecimento através dos debates sobre os conceitos e as estéticas da dança no estado e com o trabalho documental das contribuições de vida dos artistas da cidade de Fortaleza.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessa experiência como bolsista do Memória Viva, percebo que a contribuição de Helena Coelis para a democratização da dança em Fortaleza, bem como a difusão artística, a criação de novos espaços não institucionalizados de dança (ruas, praças, praia), a criação de grupos na escola, foram de grande contribuição para que a dança desempenhasse um papel ampliado no que se refere ao desenvolvimento artístico, humano e social.

Encontra-se no espírito do trabalho da artista cearense, a vontade de aliar a arte ao desenvolvimento de novas propostas de ensino de dança. Pioneira em um momento que as academias dominavam a cena de dança em Fortaleza, onde havia verdadeira disputa e rivalidade entre elas, Coelis percebeu que para alcançar um maior desenvolvimento na arte da dança, ela não poderia reproduzir esse modelo, mas, de forma criativa, dar meio e condições de aprendizagem e profissionalização para seus alunos e bailarinos, sendo o GAD o primeiro grupo no gênero em Fortaleza.

Pesquisar sobre a vida de Coelis e ter contato com a própria no momento da entrevista para a produção do ciclo de palestras e do documentário é entender todo o processo que sofreu a dança na cidade de Fortaleza e no cenário nacional refazendo seus caminhos. Sua iniciativa contribuiu para que jovens de baixa renda pudessem se encontrar no fazer artístico e na docência, servindo como exemplo de mulher atuante por sua força, resistência e incessante busca pelo conhecimento.

Entendo, assim, que se faz necessário, cada vez mais, pensar a dança não como mera reprodução, mas como processo educativo e artístico, desenvolvendo as potencialidades de cada indivíduo, trabalhando a imaginação valorizando a criatividade, a autonomia e o senso crítico.

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GADELHA, Rosa Cristina Primo. *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- GONÇALVES, Thaís. Bailarina de rua: um modo de pensar dança e potência de vida. *Anais do II Congresso de pesquisadores de dança – ANDA julho/2012*.
- LARA, Larissa Michelle (org.). *Abordagens socioculturais em educação física*. Prefácio Valter Bracht – Maringá: Eduem, 2010.
- MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. *Motriz – Vol.3, Nº.1, Junho/1997*.

REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DA MEMÓRIA: BUSCA DE PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

Marcio Alessandro Nunes Rodrigues

Universidade Regional do Cariri (URCA)

lamerrodrigues@hotmail.com

RESUMO: A presente investigação trata-se de um desdobramento da dissertação, “A cena contemporânea aos pedaços”, defendido no PPGARC-UFRN, no qual o procedimento denominado Giz investigou as possibilidades de criações corporais, através da memória, para além da reprodução visual dos fatos, agindo como trampolim para criação de representações simbólicas. Objetivamos, nesta investigação, ampliar e refletir sobre procedimentos de criação desenvolvidos pelo autor com princípios como os apontados por Fernandes sobre a criação coreográfica em Pina Bausch, e Sousa sobre performar a memória na criação visual, buscando um trabalho que atue na zona de hibridismo entre teatro, dança e artes visuais. A pesquisa se desenvolveu com diferentes grupos de estudantes dentro de processos pedagógicos numa metodologia da pesquisa-ação.

PALAVRAS-CHAVE: Procedimentos De Criação; Memória; Teatro.

ABSTRACT: The present investigation is an offshoot of the dissertation “The contemporary scene to pieces”, defended in PPGARC-UFRN in which the procedure called Chalk investigated the possibilities of creating body through memory beyond the visual reproduction of facts, and yes, as a springboard to create symbolic representations. We aim to develop this research and reflect on how to start with principles developed by the author as indicated by Fernandes about the choreography in Pina Bausch, and Sousa perform on memory as visual creation, seeking a job in the area of hybrid between theater, dance and arts visual. The research was carried out with different groups of students within educational processes within the methodology of action research.

KEYWORDS: Procedures for Creation; Memory; Theatre.

MEMÓRIA

Existe uma casa com móveis antigos de madeira preta, retratos de pessoas de diferentes gerações, xícaras e pratos de porcelana trabalhados artesanalmente e muitos livros feitos de papel. Tudo remete à memória, ao passado, lembra muito de casa de avós, onde se tem uma atmosfera de que as coisas existem há muito tempo. Essa é a Casa Juvenal Galeno, casa original de um escritor cearense que é mantida pela sua família com o mobiliário fiel a época em que ele viveu (figura 1).

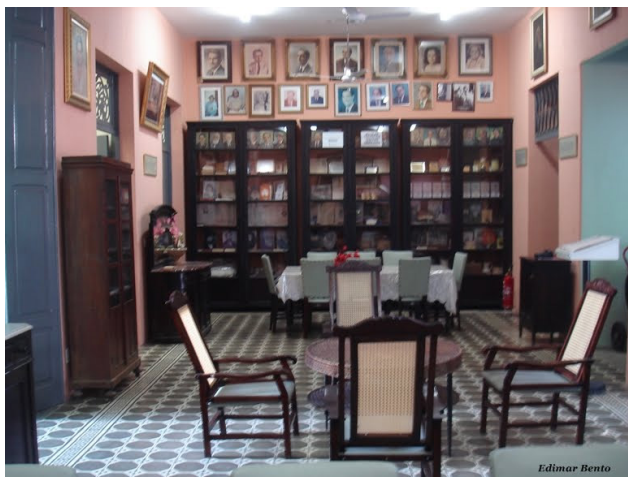


Figura 1. Casa Juvenal Galeno.

Ao realizar uma oficina de teatro nesse espaço era inevitável a discussão sobre a diferença da atmosfera da casa para o que sentimos nos espaços urbanos. Se pensarmos em nossos móveis, aparelhos eletrônicos, brinquedos, objetos de uso cotidiano, e que não possuímos nada com mais de vinte anos, revela-se uma sociedade do descartável. Afinal temos uma influência da propaganda de que precisamos de coisas novas, o mp3, depois mp4, até o mp12, do laptop ao notebook, ao *tablet*, ou seja, ou estamos atualizados nos produtos ou estamos ultrapassados. O valor que a propaganda afirma sobre o carro do ano, a nova Barbie, nos faz trocar e reciclar os objetos à nossa volta. Dificilmente valoriza-se o objeto duradouro, antigo, assim como as opiniões dos mais velhos. Temos uma sociedade em que a construção da memória se banaliza e se nada deve durar, lembrar o passado perde importância social, a noção de onde viemos se perde.

Tudo passa rápido como a linha do tempo do *facebook*, na velocidade das imagens de videoclipe. O *Google* e o acesso abundante de imagens virtuais incrementam a quantidade de materiais disponíveis e, paradoxalmente, a paciência para olhar detidamente cada um deles diminui e apenas rapidamente se observa. Nesta velocidade, como uma pessoa presta atenção a si mesma? Em que momento uma pessoa se detém sobre suas sensações, pensamentos, reflexões sobre seu entorno, enfim, sobre seu mundo interno?

Importante notar a geração da celebridade. As bancas abundam revistas como *Caras*, cujo principal foco está nas imagens de artistas cuja vida pessoal é mais importante do que a produção artística. Existe uma geração que acompanhou avidamente doze edições do programa *Big Brother*, no qual as pessoas se tornam celebridades após passarem um bom tempo confinadas numa casa, sem produzirem nada: não pensam, não escrevem, a vida apenas passa na casa do *Big Brother*. Nesses programas e revistas, o *status* de celebridade é notadamente mais importante do que o trabalho sensível.

Neste panorama, como fazer as pessoas olharem para si, observarem seus movimentos internos, se tudo ao redor estimula ao oposto? Não tenho soluções, mas aponto caminhos. Uma das várias possibilidades na busca do contato com os movimentos internos seria a investigação da memória, esta tão abandonada na sociedade do descartável e da celebridade. Valorizá-la não como conservação, mas sim como ponto de partida para a criação artística sensível, me parece uma jornada interessante no meio de uma sociedade tão passiva.

Dentro dessa perspectiva optei por trabalhar com dois referenciais para os procedimentos de criação a partir da memória, a artista visual Ruth Sousa e a coreógrafa Pina Bausch.

RUTH SOUSA

Artista visual, nascida em Brasília e formada em Artes Plásticas pela UnB, Ruth desenvolveu trabalhos sobre fotografia pensando-a muito além dos conceitos de captação da realidade. A artista escreveu a dissertação de mestrado *Fazendo a Memória Performar: uma reflexão sobre a fotografia em variações em azul*, defendida em 2008 no programa sobre Poéticas Visuais da UFRGS.

Em 2009 criou uma companhia de memórias inventadas na qual, através de um contato virtual, pessoas lhe pedem um objeto artístico ou fotografia a partir de uma história que não aconteceu. Num exemplo, na história que segue:

Quando eu era criança, ganhei do meu pai como presente uma boneca de vidro. Este seria o último que eu ganharia, pois ele sairia de casa para uma viagem da qual jamais retornaria. Alimentei, durante muitos anos, a fantasia de que se eu não quebrasse a boneca meu pai retornaria. Mas, aos 15 anos de idade, minha boneca se quebrou. Quando, já adulta, descobri que era incapaz de ter filhos, atribuí o fato ao brinquedo quebrado, que me privou, ao mesmo tempo, de um pai e um filho. Meu pedido, portanto, é o de possuir uma criança inquebrável, feita de uma carcaça rígida e impermeável.¹

A artista visual encontrou em uma loja de antiguidades um negativo em vidro de uma pessoa desconhecida, o qual ela coloca num suporte rígido, como se vê na figura 2 e ao final envia ao “cliente” um documento que certifica a autenticidade da situação imaginária.

Na proposta de Sousa a memória não se trata de matéria estagnada que deve ser preservada. Não existem preocupações em ilustrar ou capturar a realidade. A concretude do imaginário, do inventado, nos encaminha a sensações de estranhamento da realidade. O mundo dos certificados, da burocracia, é posto em cheque. Toca-se na questão da história como algo inventado.

1. Disponível em: <http://madeupmemoriescorp.com/site/modules/news/article.php?storyid=9>



Figura 2. Projeto *made-up memories corp* de Ruth Sousa.

Em seu mestrado, Ruth Sousa criou uma série de fotografias a partir de uma foto de seu aniversário. A dissertação entende a fotografia por outro viés: não se trata do recorte da realidade, da busca pela ilustração de um momento real, da captação de um evento, situação ou momento. Trata-se de outra configuração, a fotografia como objeto de criação.

Uma relação entre a memória e fotografia, que diferente de registrar um instante do tempo, dilata-o, duplica fatos e pessoas, cria dublês, sombras de si mesmo e da situação da foto, enxergando na memória um trampolim para outras situações e criação pessoal, como um ponto de ignição para uma explosão de possibilidades.

PINA BAUSCH

Pina Bausch, coreógrafa e bailarina alemã, (1940 – 2009). Trabalhou como coreógrafa e solista na companhia *Folkwangballet* de Kurt Jooss (1901-1979), bailarino alemão, aluno de Rudolf Laban². Em 1973 é contratada como diretora artística da

2. Dançarino, coreógrafo e teórico de dança (1879-1958), pesquisou o movimento, hoje suas pesquisas são consideradas por vários professores a base dos estudos sobre dança.

companhia de dança da cidade de Wuppertal, e rebatiza-a de *Tanztheater Wuppertal* (Dança-Teatro de Wuppertal). O trabalho desenvolvido nessa companhia recebe notoriedade e premiação, sendo no fim dos anos 70 uma referência mundial, realizando turnês pela América Latina, Ásia e Austrália (FERNANDES, 2000) (CYPRIANO, 2005). Na atualidade, dificilmente um estudante de Dança ou Teatro desconhece o trabalho de Pina Bausch.

O método de trabalho de Bausch aflorou nas circunstâncias em que ela montava uma obra baseada em *Macbeth*, em 1978. A coreógrafa afirma que procurou uma abordagem que se desenvolvesse pela via do pensamento, e começou “a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um” (CYPRIANO, 2005, p.32).

Ao constatar a funcionalidade das perguntas, Bausch passou a utilizá-las para o desenvolvimento de material cênico. Na sala de ensaio, Bausch pedia aos dançarinos que respondessem às diversas indagações sobre sons, objetos no espaço, frases e memórias. As respostas podiam ser na forma de voz, movimentos ou na mistura de ambos, assim como os dançarinos podiam abster-se de responder.

Sobre este processo de criação, José A. Sanchez comenta que “La palabra evoca el movimiento y garantiza una imagen cargada de experiencia. Lo importante é que sea dramática: encierra conflictos no resueltos, una memoria desasosegada” (2002, p.158)³. As respostas são fragmentos cênicos, nos quais as diferenças de temas, qualidades de movimentos e estéticas contidas nas respostas contribuem para a criação coreográfica.

Desse material que emerge dos dançarinos, a coreógrafa pede que movimentos se repitam, as ações criadas são recortadas, interrompidas, gerando novas significações e construindo a coreografia, ou seja, Bausch não se utiliza da memória interessada em reviver uma sensação ou uma situação, mas a utiliza como ponto de partida na criação de formas simbólicas.

As duas referências artísticas que utilizo, o trabalho de Ruth Sousa e Pina Bausch, não compreendem a memória como ponto de partida para uma criação mimética do acontecido, mas servem como trampolim para criações de outra ordem. As memórias se configuram como um diálogo com a criação, nem sendo desprezada como mera imagem inicial, nem tratada como algo intocável. Os processos criativos citados abundam em diálogos com a memória e pedem do criador uma atitude ativa e poética em relação à suas próprias memórias.

Dentro dessas questões, no mestrado do PPGARC da UFRN em Pedagogias da Cena, desenvolvi um procedimento chamado GIZ cuja ficha segue abaixo:

NOME: Giz.

OBJETIVO: Transmutar memórias em formas simbólicas.

PREPARAÇÃO: Desenvolveu-se da seguinte forma, comecei com exemplos de

3. “A palavra evoca o movimento e garante uma imagem carregada de experiência. [...] O importante é que seja dramática: contenha conflitos não resolvidos, uma memória desasosegada” (Tradução do autor).

como determinados objetos, lugares ou aromas podem ser associados a uma memória, um exemplo foi o meu relato, notei que o ato de comer milho sempre me deixava feliz, ao me perguntar a razão lembrei que quando criança meu pai me levava no calçadão de Vila Velha e sempre comíamos milho. Então, o sabor do milho estava associado a momentos com meu pai.

DESCRIÇÃO: A partir desse relato, pedi a eles que escolhessem uma palavra associada a uma memória, solicitei que evitassem termos que descrevessem uma situação, por exemplo, amor para um relacionamento amoroso, mas que buscassem algo inusitado como o exemplo do milho. Os estudantes deveriam escrever essa palavra com o giz no chão.

Ao começar o procedimento, pedi para repetirem de diferentes formas, e instiguei-os a fazer isso de forma contínua e cada vez mais rápida, criando uma forma obsessiva. No decorrer desse procedimento pedi que escrevessem no ar, nas paredes, na própria pele.



Figura 3. Procedimento Giz.



Figura 4. Procedimento Giz.

AVALIAÇÃO: O procedimento gerou mudanças de estados emocionais e de atmosferas, assim como uma forma específica de escrever, uns circularam seu espaço, outros espalharam as palavras pelo chão, criando uma mancha de letras, outra sentada no chão, com as pernas abertas, deixou todas as palavras escritas entre o espaço das pernas, como se estivessem no seu colo.

Após o procedimento, os alunos continuaram em estado de prontidão e comentaram, como após a repetição, que ocorreram mudanças nas sensações e ativaram-se outras memórias. Por exemplo, a estudante Jussyanne Rodrigues comentou que colocou a palavra “açai” por lembrar um bom momento de um relacionamento passado, porém com a repetição da escrita ela foi se lembrando de tudo o que gerou o rompimento. Em entrevista posterior, essa mesma estudante afirmou que o procedimento levou-a esquecer do espaço e fixar-se apenas na lembrança.

Esse procedimento me levou ao interesse em pesquisar outras formas de aproximar os estudantes de Teatro da possibilidade de criação cênica através da memória, buscando, assim como em Ruth Sousa e Pina Bausch, formas simbólicas.

Nesta investigação desenvolveram-se alguns procedimentos tais como:

- Caminhar contando uma memória, depois em silêncio andar como se estivesse contando uma memória. Perceber as mudanças de atmosfera geradas no corpo e no ambiente.

- Saltar, girar, parar, contando uma memória, Depois perguntar aos estudantes “Qual memória salta? Qual memória te paralisa? Qual memória tem a ver com salto? Qual tem cara de giro?” e pedir que eles escolhessem episódios da vida deles para esses movimentos.

Acreditava que esses procedimentos funcionariam como uma proposta de aproximar os estudantes dessas formas simbólicas.

Desenvolvi estes outros procedimentos com alunos de diferentes semestres e diferentes níveis de experiência teatral. Como primeiras conclusões observei que aqueles que tinham hábito de acompanharem espetáculos que se utilizavam

de metáforas poéticas, ou possuem um repertório literário poético, conseguiram criar formas simbólicas além da imitação das memórias. Os que não possuíam esses repertórios tinham imensa dificuldade em entender e realizar os processos; entendiam, por exemplo, que uma memória com cara de queda deveria lembrar um episódio no qual eles tivessem tido uma queda.

Assim, entendo que os procedimentos de criação para esse processo precisam de trabalhos em longo prazo, nos quais as relações com os símbolos vão surgindo no decorrer de meses.

Importante observar os estudantes que já haviam passado por processos assim, esses chegavam rapidamente a qualidade de movimento e instauração de atmosferas. A sala de trabalho habitava um clima denso após o trabalho com a memória. Por isso, entendo que, no momento dos trabalhos, a atitude dos estudantes alterou-se e provocou o principal interesse dessa investigação estimular o ator ou *performer* ou estudante a pesquisar a si mesmo.

Nadar na contracorrente do sistema em que se encontram é uma das questões fundamentais para os artistas e professores.

REFERÊNCIAS

- CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SOUSA, Ruth Moreira de. *Fazendo a memória performar: uma reflexão sobre a fotografia em variações em azul*. 2008. Dissertação (mestrado) – UFRGS, Porto Alegre.
- VACCARINO, Elisa et al. *Pina Bausch falem-me de amor: um colóquio*. 2. ed. Lisboa: Fenda, 2006.

O CAOS E A ESTÉTICA DO DEVANEIO NOS IMAGINÁRIOS DE ANA CRISTINA CÉSAR E PINA BAUSCH APROXIMAM SONETO DE CAFÉ MULLER¹

Marcos Antonio de Oliveira Ferreira

Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

marcosmangue@yahoo.com.br

RESUMO: Em *Café Muller*, dança-teatro de Pina Bausch, a impossibilidade de comunicação e a instabilidade emocional das personagens são metonímia visual da solidão. Por outro lado, a poesia aparentemente delirante de Ana Cristina César, em *Soneto*, nasce nas entranhas de um conflito interno, mas se revela um dilema universal do *ser*. A poeta elabora um poema com grande carga expressiva, expondo um *eu poético* retorcido, em permanente confronto consigo mesmo, mas que se transforma em metáfora da condição humana. Ambas as obras trabalham o problema da memória e do esquecimento enquanto produto dos conflitos externos e internos de suas personagens. O objetivo deste estudo é investigar as aproximações estéticas entre estas obras, elaboradas a partir da imagem do caos – que na poeta parece se expandir de dentro para fora; e na coreógrafa, do ambiente externo para o interior das personagens num contexto fortemente imagético. Este artigo é o Trabalho de Conclusão do Curso de especialização em *Literatura Brasileira e Interculturalidade*, da UNICAP.

PALAVRAS CHAVE: Pina Bausch; Ana Cristina César; dança moderna; “poesia marginal”.

INTRODUÇÃO

Nas artes de Ana Cristina César e Pina Bausch, surpreendente a forma como elas interpretam o ato poético. Para Manuel Bandeira (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 92) o poeta é um abstrator de quintessências líricas e vê poesia em tudo. Segundo Maiakovski (2008, p. 168), o poeta é condenado a vagar dia e noite até que cheguem para ele as “visões”. E a poesia para Heidegger é a fundação do ser mediante a palavra; enquanto que, para Novalis, é a religião original da humanidade (LEMINSKI, 1997, p. 94).

Para Pina Bausch e Ana Cristina César a poesia é caos.

Catártica, a realidade interpretada por estas artistas transcende o sentido de mimese como pura imitação. Segundo as artes de Ana Cristina César e Pina Bausch, o significado da vida está na experimentação, que traz muitas vezes ex-

1. Trabalho de Conclusão de Curso, Especialização em Literatura Brasileira e Interculturalidade, da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), 1ª Turma 2011/2012. Renata Pimentel, orientadora, professora adjunta de estudos literários na UFRPE.

periências dolorosas. Assim, a mimese, nesta poética, permite a representação da realidade, mas num contexto de superação e confrontação.

Neste sentido, *Café Muller*, de Pina Bausch e *Soneto*, de Ana Cristina César, tenderiam a se aproximar esteticamente. O caos e a estética do devaneio nestas autoras estariam representados na percepção que elas têm do humano. O *ser* mergulhado e escravo do conflito, transitando tenuemente entre a cegueira absoluta e o equilíbrio. O *ser* desadaptado às convenções limitadoras da vida, sofrendo uma inescapável ausência. Fragmentado e mergulhado no descontrole.

O caos e a estética do devaneio, nos expressivos imaginários de Ana Cristina César e Pina Bausch, aproximam o poema *Soneto* da dança-teatro *Café Muller*. Estas são as hipóteses que perseguiremos. E o objetivo principal deste projeto é desvendar as pistas que levam a este encontro.

DA ALTERIDADE

Bachelard (1988, p. 147) afirma que, quando duas imagens singulares, obras de dois poetas que devaneiam separadamente, se encontram, parece que todas se reforçam mutuamente. É o que certamente ocorre com a alteridade entre Ana Cristina César e Pina Bausch, que nunca se encontraram em vida. Estão aparentemente separadas pelos seus ofícios artísticos, uma vez que, a despeito da proximidade discursiva, utilizam sistemas de signos distintos. Mas, eis que a arte apresenta suas surpresas: não há lugar específico para ocorrer o processo criador. As obras verdadeiramente universais se aproximam – mesmo que um oceano inteiro esteja a separá-las.

Soneto, de Ana Cristina César, nasce como uma ironia à construção formal petrarquista. Inadaptado às conversões do *logicamente estabilizado*, o poema é uma pedrada na inútil busca da racionalidade. De alguma forma, *Soneto* sintetiza a ideologia poética delirante de sua autora.

Em *Café Muller*, Pina Bausch recorre mais uma vez à narrativa absurda da emoção. O pesadelo da existência humana e o desencontro é que vão tecer esta poética caótica. Metaforicamente, a coreógrafa monta o cenário de um mundo emocionalmente perturbado onde – e Pina Bausch faz questão de explicitar – a opressão na relação do homem com a mulher revela a forma violenta como o macho procura prevalecer.

Neste sentido, a poética de Ana Cristina César caminha ao encontro da poesia visual presente na dança-teatro de Pina Bausch. Assim, *Soneto* e *Café Muller* se aproximam a partir do caos e do devaneio iconoclastas que estas obras representam.

DO CAOS

Vem de Deleuze a tese do homem *territorializado*. Crente em um mundo sob controle absoluto, ele passa a ser um exímio criador de conversões, que terminam por

transformá-lo em alçó de sua própria liberdade. Este homem *territorializado* se protege nos limites dos fazeres ordinários, ele se refugia em um mundo de regras. É este frágil refúgio que as artes de Ana Cristina César e Pina Bausch se encarregam de desorganizar, revelando que o verdadeiro mundo é o do conflito e do caos.

Soneto é desterritorializante porque nasce de escombros, de sombras, da busca pela verdade íntima sem subterfúgios. Ana Cristina César começa seu poema colocando em dúvida a própria lucidez: *pergunto aqui se sou louca*. E são justamente estas imagens delirantes que vão permear esta “poesia do desespero”. Para Ana Cristina César, à maneira de Paulo Leminski (1997, p.78), coisas inúteis (in-úteis) são a própria finalidade da vida. Vivemos, parece dizer a poeta, num mundo contra a vida. A verdadeira vida. Que é feita de júbilo e liberdade, mas, também, de fulgor animal e caos – e que são a própria loucura.

Neste sentido, não dá para imaginar *Soneto* senão como uma pintura expressionista, permeada de cores quentes e de sombras. E, neste momento, algo aproxima *Soneto* de *Café Muller*, que tem como berço a terra do expressionismo alemão. Kátia Canton (1994, p.151) nos lembra da influência que Pina Bausch teve do expressionista Kurt Jooss, coreógrafo conhecido por retratar a hipocrisia e a feiura de uma sociedade corrompida pela guerra, pela morte e pela prostituição.

Porém, o caos externo é capturado por estas artistas para construções de metáforas das emoções internas.

Em Pina Bausch através da repetição:

ANÁLISE

- CENÁRIO de caos. Nenhum objeto está em seu devido lugar.
- O caos externo é metáfora visual das perturbações internas dos personagens.
- A repetição é, imageticamente, violenta. A repetição revela a clara opressão do homem sobre a mulher.
- Reina a absoluta falta de comunicação.

CAFÉ MULLER (EM 11M, 38S DA PEÇA)



Figura 1. Cena de *Café Muller* | Fonte: *The Guardian*²; Crédito: Paulo Pimenta.

2. Acesso à Figura 1: <http://www.guardian.co.uk/stage/2010/jun/06/katie-mitchell-pina-bausch>

Em Ana Cristina César pela fuga do real a partir do fenômeno estético:

Que uso o viés para amar E finjo fingir que finjo Adorar o fingimento Fingindo que sou fingida	“Nem sempre proibimos aos nossos olhos o concluir, finalizar o poema: a partir daí já não é a imperfeição, esta eterna imperfeição que levamos pelo rio do devir, cremos ser uma deusa que carregamos, e sentimos infinitamente altivos em carregar conosco. Enquanto fenômeno estético, a existência ainda nos é suportável e a arte nos dá os olhos, as mãos, sobretudo a boa consciência, que é necessária para fazer de nós este fenômeno”. ¹
Pergunto aqui meus senhores Quem é a loura donzela Que se chama Ana Cristina	

Assim, a partir do deslocamento do “eu” e do “outro” em fuga, Ana Cristina César elabora a disposição caótica dos símbolos em seu poema.

DO DEVANEIO

Ana Cristina César e Pina Bausch eliminam qualquer possibilidade de redenção. *Soneto* e *Café Muller*, em verdade, são duas distopias. Para construir o paradoxo de uma obra de arte que é, há um só tempo, sombria e bela, a coreógrafa alemã cria em imagens a perspectiva nietzschiana e nos faz lembrar: a má-consciência é uma doença do homem moderno. E dela deriva o devaneio de *Café Muller*.

A estética do devaneio de Ana Cristina César nos faz crer que a poeta vê a palavra muito mais que um mero signo verbal. O que ela quer é abrir as “portas da percepção” poética para que, caoticamente, deslizem sobre a superfície imagens sobrepondo imagens num processo poético-visual bricolar. *Soneto* é poesia filha da “falha”, do “equivoco”. *Soneto* não aspira ao pertencimento, não se propõe linear, não se estabiliza no tempo cronológico. *Soneto* não sonha se contemplar no espelho.

O nihilismo no discurso de *Soneto* e *Café Muller* é incômodo, porque revela o fardo da existência humana. Mas, como lembra Vattimo (2007, p.45), contra o *Kitsch* e a cultura de massa, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica se refugiou com frequência no devaneio aporético.³ A arte autêntica se refugia em certo silêncio profundo do dizer e do já-dito. Foi do devaneio desta arte autêntica que Beckett nos deu o absurdo, em *Esperando Godot*; que Pina Bausch nos confiou à solidão coletiva, em *Café Muller*, e Ana Cristina César nos incomodou com o delírio de *Soneto*.

3. Aporético: 1 Relativo a aporia. 2 Que contém aporia. 3 Inclinado a dúvidas; céptico.

DO EU RETORCIDO

Em *Soneto* e *Café Muller* os sujeitos imaginários estão desfigurados no espelho. No poema, se reflete como espectro do *eu-autor* e é lançado ao encontro dos entre-meios (lacanianos?) de símbolos, imagens e realidade. E, embora esteja metafísica e espacialmente estacionado na primeira pessoa do singular, este sujeito imaginário é, agora, o *ser-no-mundo* do poema. Ana Cristina César recolhe os fragmentos de sua mente aparentemente perturbada e os transforma em códigos verbais que vão gerar, por sua vez, imagens delirantes. Alguns, como Leibniz (1996, p.117), perdem um pouco de tempo para investigar se processos memoriais desta natureza são inatos ou adquiridos. A insubordinação de uma arte, como a desta poeta, entretanto, deixa pouca margem para análise racional deste tipo.

O sujeito em *Café Muller*, por sua vez, mira o outro: não falando por si, o *eu* se des-individualiza. Pina Bausch coloca o sujeito numa posição de metonímia visual e imemorial da solidão universal. Perturbando a noção do tempo e do espaço, a coreógrafa estabelece um lugar absolutamente alienado para o *eu*.

METONÍMIA VISUAL DA SOLIDÃO



CONSTRUÇÃO DISCURSIVA IMEMORIAL



Figuras 2 e 3. Fonte: *Veja.com*;⁴ Crédito: Úrsula Kaufman/AFP.

O *eu* retorcido em *Soneto* e *Café Muller* nos revela que estas obras nascem da incompletude e da perda. A estética transfigurativa que nega — e, assim, é pura ruptura — o belo no sentido aristotélico. Nem Pina Bausch, nem Ana Cristina César estão preocupadas com a superfície. A estética destas artistas mira, em verdade, as profundezas.

4. Acesso às Figuras 2 e 3: <http://veja.abril.com.br/080709/fusao-teatro-bale-p-150.shtml>

DO DESLOCAMENTO



Figura 4. Fonte: Site Picturesberlin.de; Crédito: Nicola Mesken.

Em algum momento de sua obra, Pina Bausch nos mostra um quadro desolador: uma mulher está recostada na parede ao fundo, em meio a diversos objetos que aparentemente perderam toda sua função no mundo. Enquanto isso, a outra bailarina caminha/dança indiferente.⁵

E, no entanto, esta imagem é plasticamente bela. É este tipo de deslocamento que encontramos com frequência em *Café Muller* e *Soneto*. Da sombra, do caminho tortuoso e da falta de sentido surge a luz tênue da arte; do grito desesperado, pausa. No desencontro e na absoluta falta de comunicação está a esperança por um sentido que justifique a existência. Neste contexto, a dança-teatro de Pina Bausch e a poesia de Ana Cristina César, olhando-se mutuamente, se completam.

DO DESEQUILÍBRIO

A “ponta” está para *Café Muller* como a métrica, para *Soneto*.

Atribui-se geralmente à bailarina Maria Taglione, em 1826, a invenção da “ponta” (GARAUDY, 1980, p.36). Taglione não estava apenas maravilhando seus conterrâneos, mas, também, criando um valor para a dança: o melhor balé passava a ser o do equilíbrio, o da simetria. Uma arte assim não poderia verdadeiramente estar ligada à vida, e o caminho natural seria o refúgio nos contos de fadas, como de fato aconteceu.

5. Figura 4. Fonte: Site Picturesberlin.de / Crédito: Nicola Mesken. Acesso em: http://www.picturesberlin.de/pinabausch_mueller/

A dança moderna, diz Garaudy (1980, p.85), vai permitir que não se use o chão apenas como algo a ser arrancado, mas como realidade viva, ao mesmo tempo fraternal e resistente, e cujo contato com os pés descalços devolve ao bailarino seu caráter terrestre, carnal e humano.

Neste sentido, *Caffé Muller*, pode ser considerado uma radicalização do ponto de vista daquele filósofo. Este espetáculo de Pina Bausch não tem apenas os “pés descalços em contato com o chão”, mas ousa trabalhar, também, com a “queda” como elemento simbólico relevante. Ou seja, com o oposto do equilíbrio.

No caso de *Soneto*, a instabilidade permeia todo o texto elaborando uma imagem poética absolutamente desequilibrada. Do ponto de vista formal, *Soneto* é uma árvore ainda não podada, com folhas soltas ao vento. Neste sentido, *Soneto* é o oposto do soneto – reconhecido como uma construção formal que prima pelo equilíbrio. O desequilíbrio do poema é de peso e direção: com sua força expressiva, Ana Cristina César não aponta um caminho que não seja o do caos; não solta um verbo que não eleve o volume do espanto no leitor.

No caso de *Café Muller*, o dueto de Pina Bausch com Malou Airaud, neste espetáculo, é composto com base em uma sequência interminável de quedas. Muitas vezes parecendo imagens refletidas uma da outra, elas são a síntese do desencontro do homem com seu meio. Por outro lado, o grito desesperado e solitário de Ana Cristina César, em *Soneto*, revela sua total desadaptação ao mundo exterior – que se apresenta a ela como uma ameaça.

Mas ambas as artes do desequilíbrio vão ao encontro de uma verdade nietzschiana: a de que “o homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar” (NIETZSCHE, 2009, p. 27).

DO DESCONTROLE

Enquanto arte verdadeira, a dança moderna jamais poderia fugir dos embates existenciais travados pelo homem. Com esta preocupação, Roger Garaudy (1980, p.125) lançou seu olhar para três artistas fundamentais. Para ele, o conflito em Martha Graham está dentro do homem; em Mary Wigman está dentro do homem, mas em relação com um mundo exterior que o esmaga; para Dóris Humphrey, o conflito é entre o homem e seu meio.

Seguindo estas premissas podemos dizer que, tanto para Ana Cristina César quanto para Pina Bausch, o conflito está no caos exterior e interior que leva à desordem e ao descontrole e que, de certa forma, incorpora todos os embates observados por Garaudy.

Em meio à desordem, Ana Cristina César pergunta-se em seu poema se é louca; enquanto Pina Bausch, em sua coreografia, caminha delirante em direção à porta giratória:

Pergunto aqui se sou louca
Quem quer saberá dizer
(...)



Figura 5. Fonte: *The Guardian*;⁶ Crédito: Murdo Macleod.

A porta aumentará gradativamente a velocidade. Fernandes(2007, p.186) vê nesta cena uma poderosa e repetitiva força externa atuando sobre a bailarina.

Porém, Ana Cristina César e Pina Bausch apenas expõem a desordem e o descontrole dos tempos modernos que as convenções dominantes, cosmeticamente, procuram esconder. A peça de Pina Bausch é uma repetição obsessiva de desencontros, e as pausas nada mais são que espaços vazios de solidão e busca. A “força externa” que Ciane Fernandes vê, existe: é a da manipulação, da coerção, no jogo social elaborado por Pina Bausch.

Na desordem de *Café Muller*, a única coisa que parece ficar de pé e claramente definida é a opressão contra as mulheres. Pina Bausch nunca abriria mão desta questão, que povoa toda sua trajetória. Hanna (1999, p.298) lembra que o pessimismo sombrio e a técnica de montagem da coreógrafa salientam amargamente a questão do papel sexual. Mesmo que vez ou outra ela combine ternura com selvageria.

Em *Soneto*, no entanto, nada fica de pé e nenhum objeto ganha luz especial. Tudo é devorado vorazmente pelo niilismo da “loura donzela que se chama Ana Cristina” – e este é o niilismo ativo, o niilismo da destruição (PECORARO, 2007, p.25). Nihilismo que é filho de um “eu” poético hipertrofiado, mas, que vai dar à luz, também, à força expressiva do poema.

Os devaneios de Ana Cristina César e Pina Bausch, esteticamente revelam o quanto de vida há na obra destas duas artistas. A vida está ligada ao sentido de significância e sujeição.

CONCLUSÃO

Pela voz de Zaratustra, Nietzsche, que esteve presente em alguns momentos deste artigo, teria conseguido concluir este estudo numa frase: “é preciso ter o caos dentro de si para dar à luz uma estrela dançarina”. (NITZSCHE, 2009. p.29).

6. Acesso à Figura 5: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/jul/03/pina-bausch-tributes>

O caos que foi analisado em *Café Muller* como representação de um mundo paranoico, onde a comunicação inexistente, a despeito da repetição quase eterna do gesto. Atitudes expressivas que, no final das contas, tornam-se inúteis para a interação. O caos que representa a falta de sentido humano, mas que dá à luz uma arte autêntica à maneira das obras de Brecht e Beckett. A mesma desordem que se apresenta em *Soneto* na forma de verbo e reverbera como um grito em todo o poema, exceto no *lapseo final*: donde se conclui que do caos nasce a estrela bailarina, quieta.

Como vimos, *Café Muller* e *Soneto* são frutos da estética do devaneio de Pina Bausch e Ana Cristina César e estão mais próximos do pesadelo da condição humana que do sonho escamoteado pela arte dita “virtuosa”. Mas o caminho escolhido, aquele da pouca luz, é também uma escolha dialógica: Pina e Ana preferem falar uma língua verdadeira a serem escravas da “língua morta” de uma arte esterilizante.

Por isso podemos concluir que os imaginários de *Café Muller* e *Soneto* são elaborados a partir do mesmo fio. Da angústia que simboliza uma época inteira, desde os traumas do pós-guerra de sua Alemanha natal até a solidão do homem contemporâneo, Pina Bausch constrói sua poética. Da incompreensão, da luta interior dos seus muitos *eus* multifacetados, Ana Cristina César elabora seu repertório de imagens. E nestes entremeios, em algum lugar da arte, elas estão juntas.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI Jr. Davi. Poema desentranhado. In. *Humildade Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço(Os Pensadores)*. 1ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 1984. 146p.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. XX São Paulo: Perspectiva.
- CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou*. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994. 238p.
- COMBES, Francis. *Maiakovski: vida e poesia*. 2ªed. São Paulo: Martin Claret, 2008. 222p.
- DE LUCA, Helena. *Guia de História da Arte*. 5ªed. Lisboa: Editorial Presença, 2002. 304p.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. 2ªed. São Paulo: Annablume Editora, 2007. 195p.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 4ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 188p.
- HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. 1ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 417p.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. 1ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. 212p.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. 548p.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. 1ª ed. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997. 97p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. 1ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2006. 258p.

_____. *Assim falou Zaratustra*. 4ªed. São Paulo: Martin Claret, 2009. 276p.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. 322p

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368p.

PECORARO, Rossano. *Nihilismo*. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 2007. 66p.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2007. 214p.

Footnotes

1. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. 1ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2006. 258p.

O “CORPO-CRÍTICO” COMO PROCESSO REFLEXIVO NAS CIDADES

Marcos Martins

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

marcosmartins.urbe@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo versa sobre os processos de cumplicidade do corpo cidadão no corpo da cidade. Ambos são porosos, se intercomunicam e se contaminam sendo carregados de memórias que se revelam no tecido urbano da cidade, criando ali *layers* invisíveis dotados de cargas semânticas. Objetiva-se a conscientização desse corpo cidadão a partir das práticas artísticas nos espaços públicos, tomando essas ações poéticas como capazes de incomodar para o sensível e para as construções das vivências, ao extrair das edificações, ruas e calçadas os cheiros, texturas e cores por meio do exercício de escuta dos espaços. Ruídos que ressoam no silêncio, vibrando e gestando as relações entre corpo, memória e lugar. Estas relações são capazes de incitar a presença de um “Corpo-crítico”, ou seja, um corpo capaz de perceber as sutilezas dos processos de cauterização das paisagens que montam os cenários de nossas cidades e que, por vezes, segrega a vida urbana pelo ordenamento e pela rispidez como as arquiteturas se alocam pelas cidades, embrutecendo as pessoas e as relações delas com o espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Intervenção urbana; Corpo-crítico; Paisagem; Memória.

ABSTRACT: This paper discusses the processes of complicity in the body of the citizen body of the city. Both are porous, intercommunicate and contaminate being laden with memories that reveal themselves in the urban fabric of the city, creating invisible layers there endowed with semantic loads. It aims to raise awareness of the citizen body from artistic practices in public spaces, taking such actions as poetic able to disturb the sensitive and buildings of experiences, to extract the buildings, streets and sidewalks smells, textures and colors for through the exercise of listening spaces. Sounds that resonate in silence, vibrating and gestating relations between body, memory and place. These relationships are capable of inciting the presence of a “Body-critical”, a body able to perceive the subtleties of the processes by cauterization of riding scenarios landscapes of our cities and that sometimes separates urban life for spatial and the harshness as the architectures are allocated by cities, brutalizing the people and their relationships with the urban space.

KEYWORDS: Urban Intervention; Body-critical; Landscape; Memory.

1. O CORPO E A CIDADE EM PROCESSO

Pela imersão no espaço público, estabelecemos certa cumplicidade com a cidade. Nessa fricção de corpos o processo de “contaminação” se estabelece ao sermos submetidos à experiência sensível com o outro e com a vida urbana. Para o artista essas nuances se alocam como um campo aberto para as experimentações poéticas e plásticas, tencionando uma aproximação entre teoria e prática nos processos de (re)conhecimento contidos em sua essência.

Ao percebermos as transformações presentes nas arquiteturas que montam e remontam os cenários de nossas cidades, observamos que novas formas (*design*) e materiais estão sendo inseridos paulatinamente no contexto urbano, gerando desequilíbrios que têm se manifestado significativamente nos mobiliários urbanos compostos aridamente nos espaços públicos das grandes cidades e que, por vezes, passam a contribuir no arranjo das ambiências embrutecidas e inóspitas ao corpo-andante. Gerando certa anestesia ao cidadão.

As formas de materialização do *design*, aqui citadas, vêm se colocando como “antiarquiteturas” uma vez que a arquitetura não nasceu simplesmente com a função de abrigo e este não tem sido a única e nem a principal função de um ambiente construído. Pois, o habitar apresenta vários objetivos, dentre eles o de estabelecer e criar uma área segura e humanizada ou, ainda, o de reforçar a identidade cultural de um povo ou mesmo o de comunicar. A relação do habitar com os espaços públicos e privados modificaram-se nas cidades ao longo dos anos de forma desequilibrada, ao terem seus processos urbanos catalisados pelos ideais de modernização desenfreada, gerando uma sobreposição significativa das diversas camadas que compunha a paisagem social das cidades.

Ao ser dotado de cargas simbólicas, o *design* presente nos mobiliários vem buscando estabelecer no cotidiano o emudecimento do corpo dos atores sociais que circulam e/ou habitam as cidades, de forma que, o corpo, nesta condição, tem sido apreendido e controlado pela arquitetura instalada, sofrendo com a extirpação da experiência *aisthesica* que poderia se dar pela ativação sensorial deste corpo no corpo-cidade possibilitando uma “contínua análise do ambiente cotidiano, das imagens, recantos e paisagens que contribuem para a sua capacidade crítica”. (MEDEIROS, 2005, p.97)

Assim, ao alicerçarmos este artigo numa abordagem analítico-reflexiva do assunto, buscamos, sobretudo, o atrelamento à valoração do corpo na cidade, a fim de contribuir para a ampliação das discussões remetidas não apenas ao entorno direto local, mas, necessariamente a uma esfera infinitamente maior ao tomarmos a arquitetura como campo de experimentação e como elemento provocador para a consciência no habitar e sentir desse corpo.

2. O CORPO E A PAISAGEM

O desenvolvimento desse pensamento justifica-se pela necessidade de compreendermos as ambivalências intrínsecas entre o corpo no espaço e o espaço destinado ao corpo, ou seja, o corpo que se relaciona e interage com o meio através da arquitetura e essa mesma arquitetura que estabelece com esse corpo uma ordem, forma ou linguagem para interação. Uma vez que as cidades são constituídas, organizadas e/ou transformadas, já revelando-nos como estão imbuídos em seus planos os ideais interessados de um grupo para com outros. Ideais totalizantes que pode ser compreendidos como “a realidade em sua integridade” (SANTOS, 2008, p.116) ao apresentarem-se como produtoras das paisagens contemporâneas por meio de um conjunto de imagens e representações destas realidades que passaram a ser a expressão simbólica de uma ordem social, ocultando a realidade de fato nos cenários construídos.

O conceito de paisagem, aqui levantado, extravasa o vislumbre instantâneo ligado ao conceito renascentista que o associava às técnicas de representação do espaço por meio da perspectiva. Tomamos como norte a paisagem na Geografia Cultural, donde, segundo Werther Holzer, a paisagem se apresenta como a união das qualidades físicas das áreas significativas para o homem, e da forma como esta área é utilizada por ele (SAUER, apud HOLZER, 1999, p.154). Ou seja, a paisagem estaria vinculada aos modos de vida das pessoas, adentrando nos seus traços culturais e sociais. Logo, a paisagem não é apenas a apreensão de uma cena do cotidiano, mas sim sua vivência e percepção na sociedade em que elas (as paisagens) se colocam, pondo-se como formadoras, capazes de instigar as percepções evocadas pela presença de um corpo-ação.

Ao tratarmos da cidade e do corpo, faz-se necessário à compreensão das relações contidas entre o corpo e o território. Para tanto tomaremos as contribuições de Yi-Fu Tuan (2008) que, em seu livro *space and place*, nos afirma, ao falar de territorialidade, que lugar e espaço se diferenciam entre si. Para o autor o espaço é sinônimo de liberdade enquanto o lugar é de segurança. Ele traz que a reflexão entre lugar e espaço se faz presente na vivência e na experiência humana, ao apontar que estas experiências cruzam obrigatoriamente os caminhos da cultura.

Nesta prospecção, tempo e lugar também são componentes essenciais à vida humana, pois o espaço da experiência passa pela cultura e influencia no comportamento e valores das pessoas. Logo, lugar e espaço se fundem em conceitos e significados, pois se o espaço é abstrato e indefinido, ele passa a ser inteligível no momento em que lhe adotam valores, ou seja, quando se transforma espaço em lugar.

Assim, espaço e lugar não podem ser definidos separadamente, pois eles se associam e se complementam, e a partir da segurança e estabilidade que se tem do lugar é que se passa a ter ciência da liberdade que o espaço nos propicia, bem como das implicações e ameaças acarretadas por esta liberdade. Se o espaço permite então o movimento e a liberdade, o lugar permite a pausa do corpo, logo, cada momento ou pausa no espaço fornece uma consciência do próprio corpo no

lugar e da reflexão da paisagem que o envolve agora como a representação de momentos distintos, pois a mesma coloca-se como “resultado de uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2007, p.54).

3. O CORPO-CRÍTICO

Os corpos estão, de todas as formas, imersos nesses campos conflitantes, uma vez que as interferências sociais os atingem de imediato em todas as esferas existentes da vida pública, sujeitando-os pelas imposições e cerceamentos. Pois na sociedade contemporânea este corpo é cobrado a ser “produtivo e submisso” (FOUCAULT, 1987 p. 26).

As inserções das estratégias de cerceamento, feitas de forma sutis nos mobiliários urbanos, são constituídas para a regulação deste corpo-cidadão. Por estratégia aqui, entenda-se como um conjunto de práticas que articulam o espaço e o poder ao mesmo tempo, uma vez que as estratégias buscam estabelecer em seu conceito, um controle espacial sobre as circunstâncias sócio-temporais afirmando-se como poder capaz de subjugar o espaço e o corpo.

O combate às estratégias opera em forma de resistência, de subversão e na contraposição do corpo as estruturas de poder, estas ações se dão pelas táticas, pois “onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 1987, p. 24). Essas táticas podem apontar, portanto, para as novas formas criativas de resignificação do espaço, agindo na desqualificação desse poder por meio da percepção e consciência da constituição ideológica presentes nas formas instaladas no espaço público. Dentre eles o dos mobiliários urbanos.

O controle do espaço urbano torna-se uma tarefa árdua para as estruturas de poder, pois seus mecanismos e dispositivos não têm obtido êxito em sua totalidade, por não conseguir subjugar a todos com as mesmas estratégias e por deparar-se constantemente com corpos conscientes e politizados que escapam ao controle, minando as estratégias pelas ações táticas de um corpo subversivo.

Lucia Oliveira (2007) relata que as sociedades industriais desenvolveram-se em larga escala carregadas desses dispositivos que tencionaram a ordenação do corpo e de suas subjetividades aos moldes estabelecidos pela modernidade. Segundo a autora, esses processos agigantaram-se com a individualização das relações humanas que tiveram, aí, papel essencial para o embotamento social. No entanto, estas práticas têm sido questionadas pela participação do corpo na vida social e pelas ações políticas desses corpos nas diversas manifestações e intervenções artísticas que usam dos instrumentos poéticos para criar uma resistência ao controle do corpo e embrutecimento da vida.

A disciplina do corpo nas cidades tornou-se instrumento de dominação e sujeição, apresentando-se no momento em que se desejou um corpo “obediente” e “útil” por meio das estratégias de coerções, que buscou na manipulação o esquadrejamento e a desarticulação da essência humana ao reconfigurar o modo

de agir e pensar desse corpo, travestindo-o pelos ideais do disciplinamento para produção de corpos disciplinados.

Traçando uma ideia transversal, é importante observar que a arte tem abarcado essas tensões entre o corpo, a arquitetura e a cidade, como os presentes nas transformações do espaço público, onde o desenho, enquanto instrumento que antecede a materialidade destas novas formas urbanas e arquitetônicas na cidade, parece já nascer carregado, em sua essência, de valores simbólicos que buscam através de seus códigos e técnicas apreender, ordenar ou excluir este corpo.

A partir da percepção desses acontecimentos, construímos um ensaio imagético com uma ação poética de perambular buscando “colher com o corpo” e fundamentar o trabalho plástico naquilo que se pode nomear como uma pesquisa-ação, ou seja, aquela que tem como característica levantar um contexto de interesse público por meio da pesquisa social e/ou política de revela a presença da segregação materializada nos mobiliários urbanos. Nas arquiteturas excludentes (antiarquitecturas).



Figura 1 e 2. Banco de praça com inserção de alças metálicas para o impedimento do corpo, São Paulo | Fonte: foto do arquivo pessoal do autor.



Figura 3 e 4. Abrigo de ônibus com assento e barra para encosto glúteo, São Paulo | Fonte: fotos do arquivo pessoal do autor.



Figura 5 e 6 – Bancos da Praça da República, São Paulo | Fonte: fotos do arquivo pessoal do autor.

CONSIDERAÇÕES ATÉ O MOMENTO

A arte atua sobre a existência humana para indagar sobre as coisas do corpo, do afeto e da percepção que se tem do mundo. Suas ações promovem pensamentos que interpelam sobre a vida para se aproximar da realidade. Nesta relação entre corpo, arquitetura e cidade, as alteridades se manifestam nas construções, nos traçados urbanos, nas formas e materiais adotados pelas arquiteturas, onde, de forma estratégica, se repele ou se controla as ações e deslocamentos deste corpo.

Vê-se pelo recorte do ensaio-imagético a constatação das adaptações e transformações do mobiliário urbano pelos órgãos das administrações públicas a fim de impedir as inúmeras formas improvisadas de uso daquilo que poderiam ser rapidamente transformado em abrigos e/ou moradias para a população carente e desabrigada que improvisam no lugar suas “camas” com papéis.

Os mobiliários urbanos que foram levantados no ensaio fotográfico revela como estão presentes em seus *designs* os ideais de cerceamento, de forma que sua instauração na paisagem apresenta-se como composições arquitetônicas desumanas, ou melhor, constituem uma antiarquitetura com seus dispositivos de ordenamento do corpo, da dinâmica social, das relações e das paisagens da cidade.

Esta sobreposição da paisagem social foi oriunda tanto do tempo quanto da linguagem estabelecida e tem se constituído a partir da síntese dos elementos presentes nos lugares de sua apreensão através das imagens existentes, pois a cidade, como sendo uma realidade objetiva com suas ruas, edificações, monumentos e praças é, em sua essência, uma ambiência a partir da qual se desenvolvem as subjetividades e de onde se constrói suas representações que são portadoras de propriedades comunicativas, materializadas pelos signos, cores, formas, tamanhos, mobiliários e intervenções.

Este pensamento encontra lugar na arte através das ações poéticas para que possibilitem a construção de um “Corpo-crítico”. Este corpo manifesta-se e aciona-se nas subversões ao engessamento e controle instituído pelo projeto, colocando-se como agente que transforma a experiência na cidade ao perceber

as estruturas de poder que manipulam a dinâmica social com estratégias que buscam emudecer as vozes dos cidadãos e desumanizar os espaços públicos.

O “corpo-crítico”, aqui, busca construir pelos rastros de suas passagens e pelas construções e apreensões que ele faz da cidade uma “corpografia” como memória do espaço que fora capturado pelo corpo. (JACQUES, 2006, p.119). Pondo-se como uma experiência impar de práxis do cotidiano que propõe pela interação com a realidade e com o outro uma compreensão da verdade social. Possível tão somente pelo exercício perceptivo e pela imersão do corpo no espaço urbano.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

HOLZER, Werther. Paisagem. Imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro, Eduerj, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: Eufba, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

OLIVEIRA, Lucia Maciel Barbosa. *Corpos indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Beca, 2007.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo, Edusp, 2007.

_____. *A natureza do espaço*. São Paulo, Edusp, 2008.

TUAN, Yi-fun. *Space and Place: the perspective of experience* Minneapolis: Minnesota press, 2008.

ESPAÇO E TEMPO DAS DANÇAS POPULARES E TRADICIONAIS NA FORMAÇÃO DE ARTISTAS DA DANÇA

Maria Acselrad

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

maria.acselrad@gmail.com

RESUMO: No campo das culturas populares, historicamente, a idéia de tradição foi tratada, na maioria das vezes, de forma instrumentalizada, supondo uma autoria coletiva e anônima, com a sobrevivência de um passado idealizado e utópico num presente reificado (Cavalcanti, 2001). Isso veio contribuir para a mobilização de ideais preservacionistas e nacionalistas que assumiram papel de destaque no início do século XX, no projeto de construção de uma identidade nacional para o país. Mas as contradições deste campo logo começaram a se revelar e, não por acaso, graças à identificação de dinâmicas culturais observadas no campo da dança. Nossa reflexão ao destacar o caráter dinâmico das danças populares e tradicionais, busca reconhecer a especificidade deste campo e apontar para a importância de categorias como espaço e tempo, nos processos de transmissão de saberes. Neste contexto, a relativização da noção de corpo, com base numa abordagem antropológica, nos parece uma experiência fundamental.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Cultura; Tradição; Espaço; Tempo.

RESUMÉ: Dans le domaine des cultures populaires, historiquement, l'idée de tradition a été considérée, dans la plupart du temps, de façon instrumentalisée, en supposant un auteur collectif et anonyme, attestant la survie d'un passé idéal et utopique dans un présent reifié (Cavalcanti, 2001). Cela a contribué à la mobilisation des idées préservationnistes et nationalistes qui ont pris un rôle important au début du vingtième siècle, dans le projet de construction d'une identité nationale. Mais les contradictions dans ce champ ont très tôt commencé à se montrer et, non par hasard, grâce à l'identification de dynamiques culturelles observées dans le domaine de la danse. Notre réflexion considère le caractère dynamique des danses populaires et traditionnelles, cherche à reconnaître la spécificité de ce champ et signale l'importance des catégories telles que espace et temps, dans les processus de transmission des savoirs. Dans ce contexte, la relativisation de la notion de corps, sous un regard anthropologique, nous semble une démarche indispensable.

MOTS CLÉS: Corps; Culture; Tradition; Espace; Temps.

O corpo não é apenas bom para pensar, mas é necessário para ser.

(Thomas Csordas)

Meu objetivo não é fazer uma genealogia acerca da discussão sobre Corpo, Memória e Cultura. Muitos autores, ao longo da história do pensamento ocidental, através das mais distintas perspectivas teóricas e metodológicas, dedicaram-se a desvendar a complexidade destes conceitos, em suas obras. Contribuindo para a superação de antigos paradigmas, foram capazes de inaugurar formas de pensar que explodem ainda hoje em uma miríade de questões, enriquecendo as mais diversas áreas de conhecimento, o que confirma a pertinência da realização deste seminário interdisciplinar. Por tudo isso, então, se eu insistisse nessa proposta, meu esforço, além de insipiente, seria inacabado. Por isso, evito dar este salto mortal teórico para me lançar a outro desafio, não menos ambicioso.

Se “o desejo é o início do corpo”, como diz Arnaldo Antunes, em sua música “Cultura”,¹ o meu neste momento é o de compartilhar uma reflexão sobre as zonas de fronteira, entre corpos e culturas que me inspiram a pensar o papel da memória, esta delicada função que garante o domínio, a preservação, a transmissão e a continuidade do significado das coisas (DUARTE, 2003). Não me refiro à fronteira como linha, limite ou demarcação espaço-temporal. A fronteira não serve apenas para separar. Por fronteira, entendo os espaços e tempos de permeabilidade e seletividade entre um sistema e seu entorno (THRALL e RAMOS, 2007):

A fronteira pode ser entendida como um filtro que estimula a tradução de elementos externos a um contexto ou espaço cultural, tornando aquilo que está fora visível ou compreensível na medida em que é colocado em linguagem própria ao sistema. Trata-se de um filtro que recebe e decodifica informação; é a porta de entrada onde se negociam processos de integração; um espaço de trânsito de fluidez que promove adaptações, reelaborações e traduções que re-territorializam as mensagens externas de acordo com a linguagem interna. (...) Ela se apresenta como uma superfície limiar de contato que permite o trânsito entre o externo e o interno. (MACHADO apud THRALL e RAMOS, 2007, p. 7)

De maneira geral, tomarei como referência autores, perspectivas e discussões propostas pela antropologia. Mas sempre que possível, em alguns momentos, recorrerei ao diálogo com a sociologia, a filosofia e a história. Como *pontapé* inicial para essa reflexão, começo descrevendo dois episódios, geralmente, evocados pela literatura antropológica, impactantes e reveladores, acerca do encontro entre as diferenças culturais que marcaram a história do contato do velho com o novo mundo.

1. Esta música encontra-se no disco Nome (1993).

O primeiro episódio diz respeito ao fato de que, em decorrência do contato entre índios e portugueses, no séc. XVI, no Brasil, enquanto os europeus dedicavam-se à investigação acerca da existência da alma entre os nativos, através de práticas disciplinares de catequese evangelizadora, uma vez que para eles era inegável o fato de que os índios tinham corpo – e isso chamava bastante a sua atenção! –, os índios por sua vez, dedicavam-se a uma investigação distinta, acerca da existência dos corpos dos colonizadores, através de práticas de afogamento e canibalismo, pois a presença da alma, esta sim, era indiscutível para eles. Afinal, “que tipo de corpo é este desses estranhos forasteiros? Ou ainda: O que aconteceria se nós os devorássemos?” (SZTUTMAN, 1999, p. 108).

O segundo episódio, bem mais recente, dá conta de um mesmo tipo de encontro entre culturas, ou seja, de natureza colonizadora, porém na Melanésia, conjunto de ilhas situadas no Oceano Pacífico, na década de 40, do séc. XX. Um velho canaque, indagado por um missionário francês sobre o fato da idéia de alma ter sido a principal contribuição da cultura européia ao pensamento tradicional local, ele teria respondido: “A alma nós já conhecíamos há muito tempo. O que vocês nos trouxeram foi o corpo”.

O que a princípio nos parece interessante destacar a respeito dessa zona de fronteira, revelada por esses dois episódios, além das divergências relacionadas às concepções e experiências de corpo aqui em jogo, é o potencial impacto das culturas ditas tradicionais sobre a formação do pensamento ocidental, impondo desde o início a necessidade de ampliação, alargamento, revisão e desestabilização de parâmetros considerados inabaláveis. O corpo parece óbvio. Uma verdadeira evidência. O corpo nos é dado. É nosso bem natural primeiro. Mas pensar dessa maneira é o caminho mais curto para negar o mistério que ele encerra. O corpo não é um dado indiscutível, pois é sempre o fruto de uma construção social e cultural (LE BRETON, 2011). O que sabemos, a partir de Maurice Leenhardt, é que:

Entre os canaque, o corpo recebe suas características do reino vegetal. Parcela não destacada do universo, que o banha, ele entrelaça sua existência às árvores, aos frutos e às plantas. (...) Kara designa ao mesmo tempo a pele do homem e a casca da árvore. A unidade da carne e dos músculos (pié) remete à polpa ou ao caroço dos frutos. A parte dura do corpo, a ossatura, é nomeada com o mesmo termo do coração da madeira. Essa palavra designa igualmente os cacos de coral lançados sobre as praias. São as conchinhas terrestres ou marinhas que servem para identificar os ossos envolventes, tais como o crânio. Os nomes das diversas vísceras vertem igualmente do seio de um vocabulário vegetal. Os rins e as outras glândulas do interior do corpo trazem o nome de um fruto cuja aparência seja próxima à sua. Os pulmões, cujo envoltório lembra a forma da árvore totêmica dos canaque, kuni, são identificados sob esse nome. Quanto aos intestinos, são assimilados aos emaranhados dos cipós que adensam a floresta. O corpo aparece aqui como outra forma do vegetal, ou o vegetal como uma extensão natural

do corpo. Não há qualquer fronteira discernível entre esses dois domínios. (LE BRETON, 2011, p. 22-23)

Isso significa que entre os canaque o corpo não é concebido como o resultado de uma cisão, um objeto isolado do mundo, ao contrário, o corpo só existe em relação. Uma relação que se projeta para o mundo. Entre os canaque, é comum saber identificar nas árvores da floresta, os seus ancestrais. A ligação com o mundo vegetal não é uma metáfora, “mas uma identidade de substância” (LEENHARDT, 1947: 28-29).

Já no que diz respeito aos ameríndios, o que sabemos, a partir dos estudos de Eduardo Viveiros de Castro, é que a existência de uma humanidade universal comum às espécies não humanas teria como premissa a noção de perspectivismo, característica marcante entre os povos xinguanos, no Brasil.

Os índios, neste sentido, veriam o mundo de uma maneira bastante diversa daquela que somos adestrados para ver; ou melhor, eles diriam que vêem da mesma maneira, mas que vêem mundos diversos (mundos que, para nós, não poderiam ser apreendidos pelo aparelho perceptivo). Para eles as categorias de humanidade e animalidade escapariam de um modelo evolucionista tal como concebemos, no qual a primeira seria derivada da segunda. Se a ciência ocidental tende a acreditar que os homens descendem dos animais e conforma uma concepção naturalista, que postula o humano como decorrência do animal e a natureza como domínio do puro acaso, o pensamento ameríndio atribui a todos os seres vivos uma mesma condição, firmando uma relação de identidade e continuidade entre natureza e sociedade. (...) Se o Ocidente tem na alma um índice de diferença e no corpo um dado universal, o pensamento ameríndio inverte essas premissas. Os critérios de distinção e singularidade vigentes entre os seres devem ser construídos tendo em vista a intensa variabilidade dos corpos. (...) Animalidade e humanidade são antes estados jamais estanques e que podem ser cambiados. Encontramo-nos, pois, com certas cosmologias que valorizam a possibilidade de transformação de um estado em outro. Em outras palavras, a diferença – capturada pelo corpo – deixa de ser um obstáculo, para se tornar um destino. (SZTUTMAN, 1999, p. 96-97)

Isso significa que, entre os ameríndios, a maneira de ver o mundo, está ligada ao lugar que se ocupa, e este lugar é dado pelo corpo que se tem e das relações que se estabelecem, a partir disso. “O ponto de vista está no corpo” (VIVEIROS DE CASTRO apud SZTUTMAN, 1999). Trata-se de uma cosmologia em que a ideia de fabricação do corpo e metamorfose são fundamentais. Sobre a fabricação do corpo, talvez seja o caso de esclarecer que, essa experiência diz respeito ao fato de que a passagem de uma condição social para outra, nestas sociedades, envolve mudanças corporais experimentadas em situações rituais que

resultam em novas posições sociais, colocando corpo e sociedade em relação de completa intervenção. Ou seja, a sociedade participa e intervém ativamente no processo de modelagem do corpo.

No caso da metamorfose que diz respeito à faculdade de passar de um estado a outro, com a finalidade da cura, comunicação ou conhecimento de outras dimensões, geralmente, costuma ser conduzida por um xamã. Através do uso do tabaco, bebidas, óleos, cantos e danças, a metamorfose possibilita ver o mundo sob outros pontos de vista, de viajar através de outros corpos, sejam eles humanos ou não. Em síntese, “não há mudança espiritual que não passe por uma transformação no corpo, pela redefinição de suas afecções e demandas. Não há mudança corporal que não reflita uma transformação moral, a aquisição de um novo ponto de vista sobre o mundo”. (SZTUTMAN, 1999, p. 106)

Com base nessa introdução, acredito ter sido possível imaginar ou **sentir na pele** – uns mais outros menos – um pouco do que pode ter representado para o pensamento ocidental estabelecer contato com culturas, cujas noções, práticas e experiências relativas ao corpo distinguem-se tanto das nossas. É claro que não tomo a sociedade ocidental como um constructo, rígido e impermeável. Se cada sociedade constrói um saber particular sobre o corpo, é evidente que este saber não é homogêneo. Muitas vezes constitui-se como resultado de disputas, interesses e, por vezes, posições ambíguas e contraditórias que se revelam, tanto na estrutura social, como no comportamento dos indivíduos. No entanto, são inegáveis as influências sofridas pelas sociedades ocidentais que direcionam o entendimento que temos sobre o corpo, de forma predominante, ainda nos dias de hoje, para as quais não podemos **fechar os olhos**.

Nossas concepções atuais do corpo estão ligadas ao avanço do individualismo enquanto estrutura social, à emergência de um pensamento racional positivo e laico sobre a natureza, ao recuo progressivo das tradições populares locais, e ligadas ainda à história da medicina, que encarna em nossas sociedades um saber, de certa forma, oficial sobre o corpo. (LE BRETON, 2011:9)

Segundo Silvia Citro (2010), pelo menos três influências devem ser destacadas no processo de conformação de nossas concepções de corpo predominantes. Em primeiro lugar, a influência do pensamento clássico. Segundo Platão, por exemplo, o conhecimento e a verdade não poderiam ser alcançados em vida, uma vez que tudo o que envolve o corpo compromete a pureza da experiência da alma. Opondo-se ao seu mestre, Aristóteles, por sua vez, defendia que o pensamento jamais poderia existir sem o corpo, propondo um debate ontológico e epistemológico que se estende até os dias de hoje. Em segundo lugar, a influência do pensamento cristão. Por um lado, sobrecarregando o corpo de limites e proibições, atribuindo-lhe o estigma da fraqueza e a ameaça do pecado, por outro, enaltecendo a importância da corporalidade, através da prática simbólica do “comer o corpo e beber o sangue” de Cristo para ascender à comunhão, das práti-

cas de autoflagelação na transcendência da experiência mundana e da proibição das dissecações, considerada um atentado contra a carne e a pele do mundo. Em terceiro lugar, a influência do pensamento cientificista, sustentado pelo racionalismo, pelo cartesianismo, objetivo e dicotômico e, mais especificamente, pelos estudos anatomofisiológicos.

Com o sentimento novo de ser um indivíduo, de ser si mesmo, antes de ser o membro de uma comunidade, o corpo se torna a fronteira precisa que marca a diferença de um homem em relação a outro. “Fator de individuação”, ele se torna o alvo da intervenção específica: a mais notável é a pesquisa anatômica por meio da dissecação operada no corpo humano. O tecido comunitário, que reunia há séculos, malgrado as disparidades sociais, as diferentes ordens da sociedade sob a égide da teologia cristã e das tradições populares, começa, portanto, a se distender. (...) A definição moderna do corpo implica que o homem esteja separado do cosmo, separado dos outros, separado de si mesmo. (LE BRETON, 2011, p. 70-71)

É certo que este apartamento de si que levou o indivíduo a dizer cada vez mais “meu corpo”, não pode ser desvinculado das transformações sociais que tomaram conta das sociedades ocidentais, a partir do desenvolvimento do capitalismo, contribuindo para o processo de esquecimento, desvalorização e alienação do corpo. Segundo Marx, o operário não era alienado apenas do processo de produção como um todo, através da crescente tendência a especialização dos seus ofícios, como também o era de seu próprio corpo, do qual o mercado só se interessava em consumir a força. Essa situação teve o poder de torná-lo cada vez mais estranho a si mesmo (Citro, 2010).

Impossível não lembrar aqui do depoimento recente de uma jovem senhora cortadora de cana, de Jaboticabal, interior paulista que, na década de noventa, traduz bem essa sensação, ao compartilhar com o sociólogo José de Souza Martins, suas impressões sobre as repercussões deste processo:

Eu sei que sou explorada porque quando faço amor com meu marido, meu corpo dói. Meu corpo dói quando lavo roupa ou cozinho pra minha família. Ele não dói quando estou cortando cana lá no canavial para a usina. Meu corpo já não é meu: é do canavial e do patrão. (MARTINS, 1999, p. 54)

Um longo e difícil processo de **manuseio e digestão** dos valores impostos por este modelo desenvolvimentista vai explodir, nos anos sessenta, em movimentos contraculturais de reivindicação do corpo como lugar de liberdade de expressão, fonte do prazer e conhecimento. Assim, surge uma série de disputas que, segundo Citro (2010), podem ser identificadas com:

(...) atitudes de protesto, inconformismo e rebeldia: frente à instituição familiar e à obediência alienada aos papéis que se devia cumprir em uma

estrutura social desigual, se reivindicam os laços comunitários, a igualdade e a liberdade na escolha e realização do próprio destino; ao consumismo e ao materialismo da vida urbana se opõem as práticas artesanais, a vida na natureza com um incipiente ecologismo e as buscas místicas e espirituais; aos cristianismos dogmáticos, a aproximação errática às religiosidades orientais e rituais xamânicos; e, em termos políticos, às posições conservadoras as revolucionárias, anárquicas ou libertárias e à guerra, o pacifismo. Em relação à corporalidade, encontramos que perante as intenções de regulação da vida sexual se opõe as do amor livre; aos disciplinamentos, as experimentações com drogas ou técnicas corporais que buscavam ampliar os limites perceptivos e atingir novos estados de consciência; à racionalidade como valor supremo, a reivindicação do sensorial, da emoção, da imaginação e da própria expressão artística. (CITRO, 2010, p. 42)

Tais manifestações tiveram impacto decisivo na cultura, modificando profundamente percepções, hábitos e visões de mundo das futuras gerações, assim como a produção de conhecimento subsequente. De **mãos dadas** com diferentes autores poderíamos explorar boa parte da complexidade do pensamento ocidental decorrente destes acontecimentos, mas sob o risco de me afastar de meu objetivo inicial, redireciono a discussão.

O que nos parece importante destacar é que **em face** dessa expressiva produção de conhecimento acerca do corpo, envolvendo desvalorizações e disciplinamentos, mas, também, revisões e alargamentos, não se pode **virar as costas** para o fato de que boa parte do saber e da experiência acumulados pelas sociedades tradicionais foram, historicamente, e ainda são, infelizmente, compreendidos em termos de ausência: sem Fé, sem Rei, sem Lei. Sem vergonhas. Sem Escrita, sem Cultura, sem Memória. Enquanto o conhecimento, de forma predominante para o pensamento ocidental, representa um ato de metamorfosear o espírito, transformando-o a partir de suas projeções na realidade objetiva do mundo (SZTUTMAN, 1999), vale lembrar que entre culturas tradicionais o conhecer não pode ser considerado como um ato puramente intelectual (LE BRETON, 2011). Ele se dá no corpo, com o corpo, através do corpo.

Pierre Clastres (2003), chamando a atenção para o corpo como lugar de produção de significados, em seu livro *A sociedade contra o estado*, já afirmava que “a escrita sobre o corpo é uma lembrança inesquecível” (p. 203-204). Os aparelhos de coerção social, nestas sociedades, segundo o autor, são desnecessários uma vez que práticas como a tatuagem, a escarificação e a perfuração podem ser compreendidas como formas de escrita no corpo. “Nas culturas ágrafas as mnemotécnicas atingem graus de sofisticação dificilmente imagináveis para nossa cultura objetivante”. (DUARTE 2003, p. 306)

Antes de Clastres, Marcel Mauss (2003) em seu artigo “As Técnicas do Corpo”, já nos apresentava um rico panorama sobre a variabilidade de formas a partir das quais o homem soube fazer uso de seu corpo, transculturalmente. Segundo

Mauss, era “preciso ver técnica e a obra da razão prática e coletiva e individual” onde geralmente se via “apenas a alma e suas faculdades de repetição”. (MAUSS, 2003, p. 404) Por técnica, entendia todo “ato tradicional e eficaz”, apreendido através da educação, do adiestramento, da imitação. E acrescentava que, “não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral”. (MAUSS, 2003, p. 407)

A partir daqui adentramos em um terreno que diz respeito a como toda esta discussão empreendida até o momento se articula com minha prática enquanto artista-docente e pesquisadora. Mais, especificamente, com uma reflexão que começa a **ganhar corpo** a partir da problematização de categorias como espaço e tempo a partir das danças populares e tradicionais, e sua participação no contexto de uma formação acadêmica em dança.

A idéia de tradição foi tratada, na maioria das vezes, de forma instrumentalizada, supondo uma autoria coletiva e anônima, com a sobrevivência de um passado idealizado e utópico num presente reificado (CAVALCANTI, 2001). É importante levar em consideração, no entanto, a dimensão histórica e cultural que permeou o processo de construção destes conceitos.

Segundo Peter Burke (1989) o processo de valorização da cultura popular desenvolveu-se ao longo dos séculos XVIII e XIX, na Europa, com o Movimento Romântico que identificava nas expressões populares aspectos relacionados ao primitivismo, o que em meio a um processo de intensa industrialização, indicava que este universo poderia revelar vestígios da memória dessa civilização. Na visão romântica, o mundo da cultura popular era tido como primitivo, rural, comunitário, oral e autêntico, e assim, abrigava “nostalginamente a totalidade integrada da vida com o mundo, rompida no mundo moderno. O povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico” (CAVALCANTI, 2001, p. 72).

Mas, se por um lado, o interesse nestas tradições envolvia uma esperança nacionalista de recuperar uma herança cultural perdida, por outro, em muitos países, serviu de instrumento ao Estado, para ampliar o controle político e administrativo (CRUIKSHANK, 2001), além de impor fronteiras culturais onde nem sempre os limites geopolíticos coincidem. A evocação de um “espírito coletivo” vinha conferir “uma identidade forjada e esmerilhada com esses curiosos amálgamas de restos culturais”. (DUARTE, 2003, p. 310)

No Brasil, no início do século XX, ideais nacionalistas e preservacionistas são mobilizados em torno da cultura popular. Mas as contradições deste campo logo começam a se revelar, questionando conceitos de pureza e autenticidade, até então, a ele atribuídos. Curioso que isso tenha se dado a partir da dança, arte efêmera por definição. “Os folguedos expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Era o folclore em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente” (2001, p. 72).

Uma nova perspectiva conceitual se impõe, na contemporaneidade, acompanhando a mudança de paradigmas experimentada pelas ciências sociais. O termo

cultura passa a ser compreendido como significados permanentemente atribuídos pelos homens ao mundo, isto é, não se limitava apenas a fatos concretos, mas envolvia também processos, valores e visões de mundo que atravessam fronteiras ou possíveis limites entre as camadas sociais. A cultura popular passa a ser vista como heterogênea, histórica e complexa (CAVALCANTI, 2001). Neste sentido, seria um erro compreender estas danças isoladas no espaço e paradas no tempo.

Destacar o caráter dinâmico e dialógico das tradições populares, no entanto, não significa desconsiderar aspectos que constituem a heterogeneidade deste campo, expressa não apenas através da estética das danças propriamente ditas, mas também através das lógicas e discursos a elas associados. A observação de processos de transmissão de saberes, por exemplo, confirma isso através do que poderíamos chamar de uma etnopedagogia. Por etnopedagogia, compreendemos o que Prass (2009) caracterizou como um processo de transmissão de saberes que envolve um conjunto de práticas, conceitos, experiência coletivas, através das quais se dá a socialização no âmbito de alguma tradição cultural. No caso, estruturada sob a oralidade, auralidade e gestualidade, num complexo processo de incorporação de conhecimento. Menos com o objetivo de encontrar denominadores comuns entre danças tão diferentes e mais com a intenção de mencionar algumas das características presentes nesses processos, envolvem: relações de proximidade, direcionamento, observação, persistência, interdisciplinaridade, concepção de espaço cotidiano e de tempo relacional. Ou talvez, espaço relacional e tempo cotidiano.

A percepção e a concepção do espaço e do tempo variaram consideravelmente segundo as culturas. (HALBWACHS, 2006) Poderíamos nos perguntar, como essas relações se dão no contexto das danças populares e tradicionais? Muitas são as respostas possíveis e talvez a própria separação destas categorias não dê conta de como são experimentadas na prática. Aqui, no entanto, para fins de análise, o que de pronto se coloca é a importância de desestabilizar a nossa relação com o tempo que envolve, geralmente, a sua mensuração objetiva e com o espaço que envolve, geralmente, a sua delimitação objetiva.

Se nas últimas décadas temos assistido a uma diversificação dos espaços de apresentação das danças populares e tradicionais – em circuitos, mostras, festivais, palcos, estúdios e centros culturais – vale lembrar que o contexto de aprendizado ainda envolve sua realização em ruas, praças, terreiros, quintais e que estes espaços do mundo ainda são considerados os ambientes mais propícios para a construção da experiência. Já em relação ao tempo, se por um lado o fenômeno da espetacularização tem promovido a condensação de manifestações que antes tinham sua duração estendida ao longo de toda uma noite adequando-se, portanto, aos formatos propostos pelos novos espaços, o tempo dedicado ao aprendizado destas danças, muitas vezes, ainda costuma ser o tempo de toda uma vida. De longa duração, cumulativo, cotidiano, o tempo é considerado marco para superação das dificuldades que se apresentam (ABREU, 2004) e garantia para que o conhecimento se acomode no corpo. Ou seja, não há construção de saber desvinculado da noção de experiência em constante processo.

Assim, toda experiência de aprendizado nestes contextos ampara-se num processo de construção de saber que se dá através do tempo e no espaço. O tempo, aqui, compreendido como forma de relação ou tempo vivido, e o espaço como um lugar de encontro, ordinário e não formal, desprovido das fronteiras às vezes tão rígidas que separam arte e vida.

Na minha época, você tinha que aprender primeiro a caminhar. Ir e voltar sem sair da linha. Depois de seis meses, é que começava a usar uniforme. E tinha que tocar três instrumentos. Depois começava os treinos, defesa, ataque. Aí podia gingar. Agora, para virar mestre só o tempo. O tempo se encarrega. (Mestre Meia-Noite, mestre de capoeira angola, depoimento concedido no evento Palavra de Mestre, Nov/2011)

Com esta reflexão, proponho olhar mais de perto para estas duas categorias, destacando aspectos que podem contribuir para uma nova mirada tanto em relação ao fazer artístico, quanto ao fazer pedagógico que se interessa em dialogar com este universo. Mas o que, de fato, a observação das danças populares e tradicionais nos sugere é o quanto a experiência do espaço e do tempo encontram-se associadas.

Se a transmissão de souber das danças populares e tradicionais, segue preceitos que apontam para uma série de especificidades nas formas e nos sentidos da transmissão, o diálogo do ambiente formal de ensino da dança com este universo deve envolver uma problematização que vai desde as concepções de corpo vigentes, até a diversidade de expressões e significados atribuídos à dança. Incluindo as categorias, lógicas e visões de mundo ali em jogo como, por exemplo, espaço e tempo. Contribuindo para a desestabilização de padrões de movimento e desvelando outras formas de fazer e pensar a dança. Afinal, como afirma Yves Guilcher “porque não pedir às danças e músicas tradicionais que nos transformem?” (2003:320) Que estejam sempre abertas, as portas e janelas da universidade, para um saber que se constrói no mundo e ao longo da vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, R. Tesouros humanos vivos ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “Mestres da Arte”, In: *Memória e Patrimônio – ensaios contemporâneos*. Regina Abreu e Mario Chagas, Rio de Janeiro: Faperj, 2003.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: perspectiva antropológica in: *Patrimônio Imaterial, Tempo Brasileiro*, n. 147. Rio de Janeiro, 2001, out.-dez, p. 69-78.

- CITRO, Silvia (org.). La antropologia del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo: indícios para uma genealogia (in)disciplinar in: *Cuerpos Plurales – antropologia de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: *Usos e Abusos da História Oral*, (org.) Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- CSORDAS, Thomas J. Modos somáticos de atención. In: *Cuerpos Plurales – antropologia de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- DUARTE, Luís Fernando. Memória e reflexividade na cultura ocidental. In: *Memória e Patrimônio – ensaios contemporâneos*, (org.) Regina Abreu e Mário Chagas, Rio de Janeiro: DP & A, 2003.
- GUILCHER, Yves. La danse traditionnelle entre manière d’être e façon de faire. In: *Être Ensemble – figures de la communauté em danse depuis Le XX siècle*. (org.) Claire Rousier, Pantin: Centre National de La Danse, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- KAEPPLER, Adrienne. A dança segundo uma perspectiva antropológica. (Tradução livre: Giselle G. A. Camargo [UFPA]; do original La danse selon une perspective anthropologique. In: *Nouvelles de Danse 34 et 35: Danse Nomade – Regards d’Anthropologues et d’Artistes*. Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 24-46.
- LEENHARDT, Maurice. *Do Kamo*, Paris: Gallimard, 1947.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.
- MARTINS, José de Souza. A dialética do corpo no imaginário popular. In *Revista Sexta-Feira – antropologia, artes e humanidades*, São Paulo: Editora Hedra, 1999, p.46-54.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PRASS, Luciana. *Moçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), PPGM-UFRGS, Porto Alegre.
- SZTUTMAN, Renato. As metamorfoses do corpo. In: *Revista Sexta-Feira – antropologia, artes e humanidades*, São Paulo: Editora Hedra, 1999, p. 94-110.
- THRALL, Karin e RAMOS, Adriana Vaz (org.). *Artes cênicas sem Fronteiras*, Guararema, SP: AnaDarco Editora, 2007.
- VIVEROS DE CASTRO, Eduardo. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. In: *Mana – estudos de antropologia social*, Volume 18, nº 1, Rio de Janeiro, 2012, p.151-171.

CORPOS QUE INCOMODAM

Maria Aparecida Silva

Universidade Federal de Alagoas (UFAL – Campus do Sertão)

marici_ufc@yahoo.com.br

Ana Cristina Conceição Santos

Universidade Federal de Alagoas (UFAL – Campus do Sertão)

ayana_candace@yahoo.com.br

RESUMO: Neste texto pretendemos mostrar como os corpos negros e femininos foram construídos no imaginário coletivo da sociedade brasileira ao longo dos vários contextos históricos. Corpos que incomodam porque, retratam uma identidade, falam, reagem, resistem e se impõem. São veículos de comunicação ao expressarem suas diversas formas de interação social. Pensar nestes corpos é investir na pluralidade de elementos que o constituem levando-nos a compreender a violência racial e de gênero. Ao refletimos sobre a violência estamos nos referindo a todas as formas de sujeição física e/ou moral. Nesse sentido, aos corpos negros femininos associam-se a ideia de desejo, pecado, proibição, impureza e exploração. Este estudo torna-se mais uma contribuição para as pesquisas na perspectiva das relações étnico-racial e de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Corpos Negros Femininos; Identidade; Violência Racial e de Gênero.

ABSTRACT: In this paper we intend to show how black and female bodies were built in the collective imagination of Brazilian society over the various historical contexts. Bodies that bother because portray an identity, speak, react, resist and impose themselves. Are vehicles of communication to express their various forms of social interaction. Think of these bodies is to invest in the plurality of constituent elements leading us to understand the racial and gender violence. When we reflect on the violence we are referring to all forms of subjection physical and / or moral. In this sense, the black female bodies are associated with the idea of desire, sin, prohibition, impurity and exploitation. This study is another contribution to research in the perspective of relations ethnicracial and gender.

KEYWORDS: Black Female Bodies; Identity, Racial and Gender Violence.

1. INTRODUÇÃO

Esse artigo almeja revelar a construção imagética do corpo feminino negro na sociedade brasileira. São corpos que incomodam porque além de retratar uma identidade, também, são veículos de comunicação ao anunciarem suas diferentes formas de interação social.

Para o desenvolvimento desse texto iremos, de forma breve, compreender como as teorias raciais influenciaram e influenciam na sujeição do corpo negro e, em seguida, veremos como é percebida a mulher negra no nosso contexto histórico fazendo com que possamos refletir e compreender a violência racial e de gênero.

2. AS DOCTRINAS RACIAIS E SUA INFLUÊNCIA NA SUJEIÇÃO DO CORPO NEGRO

Para discorrer sobre a forma como o corpo negro feminino foi estabelecido no imaginário social brasileiro, se faz necessária, mesmo de forma sucinta, uma revisão histórica a partir de teorias raciais surgidas no continente europeu no final do século XIX. Essas teorias de evidência racista afirmavam que não havia raça superior à raça branca, classificando as raças através de uma escala hierárquica que decrescia da seguinte forma: brancos, ameríndios¹ e negros.

Os principais teóricos dessas doutrinas foram Lineu, Cuvier, Lyell, Agassiz, Morton, Darwin, entre outros, e suas teorias serviram para justificar os interesses de dominação europeia através das “desigualdades raciais”. Não nos deteremos nesses autores², será feita uma releitura deles para o contexto brasileiro a partir das contribuições de Santos (2002) e Schwarcz (1993, 2001).

Santos (op. cit.) mostra que a cor negra, antes mesmo da noção da categoria raça, já era empregada pejorativamente nas línguas indo-europeias através da dicotomia branco/negro. A brancura representando a pureza, o belo, enquanto a cor negra representava o oposto.

Aqui no Brasil, os termos “preto”, “negro” e “pardo” eram utilizados em referência aos africanos, seus descendentes e descendentes com o cruzamento com os brancos. Os ameríndios também entravam nessa classificação:

Na verdade, durante todo o período colonial, e mesmo até bem avançado o século XIX, os termos “negro” e “preto” foram usados exclusivamente para designar escravos e forros. Em muitas áreas e períodos, “preto” foi sinônimo de africano, e os índios escravizados eram chamados de “negros da terra”. “Pardo” foi inicialmente utilizado para designar a cor mais clara de alguns escravos, especialmente sinalizando para a ascendência europeia de alguns deles, mas ampliou sua significação quando se teve que dar conta de uma crescente população para a qual não mais era cabível a classificação de “preto” ou de “crioulo”, na medida em que estas tendiam a congelar socialmente a condição de escravo ou ex-escravo. A emergência de uma população livre de ascendência africana – não necessariamente mestiça, mas

1. O termo ameríndio é utilizado como sinônimo de indígena. A escolha de usar um termo em substituição ao outro é para lembrarmos que antes da chegada de outros povos no continente americano, aqui já existiam pessoas que foram desconsiderados como legítimos residentes desse continente.

2. Para aprofundamento sobre os teóricos das doutrinas raciais recomendo a seguinte leitura: Gould (1991).

necessariamente dissociada, já por algumas gerações, da experiência mais direta do cativo — consolidou a categoria “pardo livre” como condição lingüística necessária para expressar a nova realidade, sem que recaísse sobre ela o estigma da escravidão, mas também sem que perdesse a memória dela e das restrições civis que implicava. (MATTOS, 2000, p. 17).

A categoria raça, utilizada como constituição ideológica e social é empregada a partir do século XIX, através das teorias raciais que provam a suposta inferioridade dos descendentes de africanas e africanos.

Santos (2002, p. 51) explana que o desenvolvimento das ideias darwinistas (evolução da espécie e seleção natural) cria uma hierarquia em torno da categoria racial, pois “os darwinistas acreditavam numa raça pura, mais forte e sábia que eliminaria as raças mais fracas e menos sábias, desenvolvendo, portanto, a eugenia”.

As teorias raciais foram difundidas e ganharam espaço entre a intelectualidade brasileira passando por modificações que justificassem a suposta inferioridade da população africana e ameríndia (SCHWARZ, 1993). Em nenhum momento tais hipóteses de que o sujeito de origem europeia era superior aos demais foram questionadas quanto a sua validade, elas serviram ideologicamente para a classe dominante (homens brancos, latifundiários).

Esse pensamento, que inferioriza os negros e negras, é delineado desde a época do Brasil Colônia e na época do Império no Brasil, o pensamento liberal, argumentava que todos os homens são livres e iguais, nascem com direitos naturais (estado de natureza) e têm o direito à propriedade. Esse direito era garantido pelo esforço e conquista do seu trabalho. No entanto, esse Liberalismo não poderia ter a mesma forma que tinha na Europa, visto que o sistema escravagista se apresentava como contradição ao sistema Liberal.

Da mesma forma como a questão da liberdade, propriedade e utilidade são indissociáveis quando se trata da construção do Estado brasileiro como nação liberal, a questão da emancipação soma-se à da inferioridade dos negros quando se trata do desenvolvimento e do aperfeiçoamento dos cidadãos brasileiros. (SANTOS, 2002, p. 81)

As teorias raciais impregnavam assim o discurso liberal. “Ao lado de um discurso de cunho liberal, tomava força, em finais do século passado, um modelo racial de análise, respaldado por uma percepção bastante consensual”. (SCHWARZ, 1993, p. 13).

Portanto, várias tentativas de tornar negros e negras “invisibilizados” foram feitas pelos dirigentes da nação, entre as tentativas destaca-se a imigração europeia que substituiu a mão de obra negra escravizada, que tinha sua justificação na “incompetência” dos povos africanos e pretendia tornar a mestiçagem mais frequente até embranquecer o país.

No Brasil do século XIX, a questão da imigração era fundamental. A promessa da abolição, deflagrada após a Lei Rio Branco, de 1871, colocava intelectuais e políticos diante do problema de o que fazer com o negro ex-escravo e futuro cidadão, e como integrá-lo adequadamente a sociedade brasileira. (SANTOS, 2002, p. 83).

Para abandonar o cunho essencialmente racista, na década de 1930, as teorias “raciológicas” tiveram novas interpretações através das obras de Gilberto Freyre que disseminou a visão de que o Brasil era uma democracia racial. Freyre (1933) faz o deslocamento do termo raça para cultura, porém, essa condução não traz mudanças nas relações raciais.

3. A MULHER NEGRA NO CONTEXTO HISTÓRICO BRASILEIRO:

Vista em sua forma estereotipada, a mulher negra é corpo, carne, sedução. É expressão do pecado. Em Casa Grande e Senzala (FREYRE, 1933), a mulher negra é percebida na ótica do senhor da casa grande, o homem branco, e simboliza o desejo, o prazer, à disposição do senhor de pertences, do senhor dos corpos, do senhor da pele da mulher escrava. O lugar dessa mulher é uma casa que não existe, sua função, reduzida a de um bem, seu ser era responsável pelos ataques sexuais aos quais era submetida.

Marcadas pelo estigma da escravidão, responsável por moldar e veicular a imagem da mulher negra às funções servis, como natural ou designado. O que se observa é que com papéis sociais, que são criados ou definidos aos indivíduos na sociedade como “naturalmente” e como adequados, os nexos explicativos da condição da mulher negra remetem, primeiramente, à sua condição de escrava e recaem nas representações em relação ao uso de seu corpo enquanto objeto sexual, e como adequado ao trabalho doméstico. O corpo da mulher negra desde o período do escravismo está associado “como símbolo quintessencial, de uma presença feminina ‘natural’, orgânica, mais próxima da natureza, animalística e primitiva.” (HOOKS, 1995, p. 468). Representações que dificilmente poderiam ser explicadas historicamente sem que consideremos “a condição de propriedade privada da mulher na sociedade patriarcal.” Uma condição que “explicaria a lógica determinante da opressão específica da escrava.” (GIACOMINI, 1988, p. 66).

Sabemos que cada uma das situações expressa, através de dados de exclusão social, alimenta e é alimentada por certa compreensão do que são as mulheres negras, imagens estereotipadas que absorvem o feminino, a raça, como verdadeiros estigmas. São imagens cuja eficácia virtual está ligada a dois fatores de fundo. Por um lado, por que são representações “construídas a partir de elementos de um imaginário que está aí, disponível”. “Por outro, por remontarem, de alguma forma, ao corpo do estigmatizado: a categorização social conta com o fato do indivíduo não poder deixar de carregar a atributo que o torna estigmatizado” (SANTOS FILHO, 1993, p. 84).

A estigmatização é uma forma de violência. A violência cotidiana contra as mulheres, em especial as negras, se assenta em implementos, dirá Arendt (1994, p. 35), e, se isso é real, está presente na cultura de cada sociedade, e serve para a manutenção de uma hierarquização. É verdade que a forma a qual mais percebemos é aquela que nos remete quase sempre aos danos físicos e, assim, muitas vezes nos passa despercebida a forma manifesta através do negar o direito ao outro, a outra, à sua integridade como sujeito. A forma extrema de poder é o “Todos contra Um, a forma extrema da violência é o Um contra Todos. E esta última nunca é possível sem instrumentos” (ARENDR, 1994).

Essa violência é muito sutil, a ponto de construir mecanismos que podem atingir as pessoas e impedi-las de tomarem atitudes em relação ao ato violento sofrido. É como se a violência estivesse naturalizada em um inconsciente coletivo, podendo ser compreendida somente através dos estereótipos, dos preconceitos e das discriminações. O racismo, por exemplo, se apresenta destituindo todo um conceito de humano. Espalha-se na sociedade criando uma situação de tolerância ou de intolerância, mas nunca de reconhecimento. Essa violência invisível destrói e deixa marcas, tem uma direção estabelecida e se mantém presente todo momento na vida das mulheres negras.

É preciso constatar que os sinais de violência se apresentam revestidos de símbolos e significados que adquirem poder normativo e aplicabilidade. Sua consequência é a permanência das discriminações, é o racismo, recursos para manter o poder sobre o outro. Quando identificamos os estereótipos, os preconceitos, as discriminações manifestas de racismo como sinais de violência simbólica impregnada ao grupo étnico-racial negro, com especial preocupação à mulher negra, localizamos as formas como a violência os atingem de maneira tão explícita. A guisa de lembrança, são elas (es) os excluídos, são elas(es) que estão nos piores empregos, são mão de obra barata e dificilmente exercem cargo de chefia.

As várias situações de violências que nos são apresentadas e que já nos familiarizamos chegam ao nosso conhecimento, muitas vezes, através dos meios de comunicação e, por isso, não é levada em consideração outra forma de violências, aquelas que não são explicitadas, mas, que existem em sua forma simbólica, como as agressões verbalizadas, as atitudes depreciativas e as várias discriminações e preconceitos revestidos de uma sutileza que violenta. A violência não se limita ao uso da força física, mas a possibilidade ou ameaça de usá-la constitui dimensão fundamental de sua natureza. (VELHO, 1996, p.10).

A violência não existe sozinha e não sobrevive isoladamente, mas a partir de uma ação de reciprocidade entre os envolvidos, causando danos, deixando marcas que permanecem para sempre na memória. É essa violência permanente na vida de mulheres negras que procura retirar da expressão de seu corpo o marcador “identitário” que se apresenta nas várias formas e maneiras de manifestar-se. O corpo negro feminino incomoda e a ele são atribuídos elementos de depreciação e estereótipos desde a infância. E porque este corpo incomoda? Por se remeter a uma cultura que no inconsciente coletivo brasileiro necessita do argumento da tolerância como justificativa de aceitação.

A reação de superação frente às discriminações do corpo negro feminino se revela através da afirmação da identidade ao retratar as várias expressões corporais que aporta uma ancestralidade constituída na dança, na jinga e na religiosidade. Este corpo é memória de um grupo étnico-racial que elenca resistência, liberdade e identidade negra.

4. (IN)CONCLUSÕES

Vimos todo um discurso intelectual que procurava inferiorizar e “invisibilizar” o ser negro, e como essa produção intelectual influenciou e continua a influenciar na coação do corpo negro.

O processo de escravidão naturalizou o lugar social da mulher negra tornando seu corpo estigmatizado a partir da violência que vai além dos danos físicos e que deixam marcas que permanecem na memória. Entretanto, esse corpo negro feminino resiste e sobrevive.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. *Sobre a Violência*, 1994.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.
- GIACOMINI, S. M. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- GOMES, Nilma. L. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo de identidade negra*. Belo Horizonte: Editora Autentica, 2006.
- HOOKS, B. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, IFCS/IFRGE/UFRJE/PPCIS/UERJ, v. 3, n. 2, 1995.
- SANTOS FILHO, J. dos R. O estigma da AIDS e os direitos. In: SCAVONE, L. (Org.). *Saúde e sociedade*. Araraquara-SP: Facile, 1993. p. 74-84
- SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do “ser negro”*: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: EDUC/Fapesp/Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.
- _____. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2001.

A IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM PESSOAL NA DANÇA

Maria Beatriz Frade Nanci

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

biafranan@gmail.com

RESUMO: Na dança cênica contemporânea há espaço para o artista buscar o desenvolvimento de uma linguagem corporal própria, tendo grande liberdade de pesquisa em relação ao corpo, sua movimentação e expressividade. O dançarino não se limita a uma técnica corporal codificada específica, mas se torna receptivo aos impulsos e caminhos do movimento. Neste artigo, pretende-se abordar a imagem que permeia os laboratórios de improvisação como ponto canalizador para a movimentação pautada na busca da linguagem pessoal durante o processo de criação em dança. As imagens vistas e/ou construídas ora estimulam, ora são estimuladas por sensações e emoções que perpassam todo o corpo e reverberam em uma expressividade artística. Neste trilhar ao longo de 15 anos, que inclui uma pesquisa de mestrado realizada em 2007, na Unicamp, pude perceber as influências da imagem na busca de uma linguagem pessoal, pois ela envolve a construção da própria subjetividade, ou seja, as memórias incorporadas ao longo da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Estética Pessoal; Construção De Imagem; Expressividade.

ABSTRACT: In contemporary scenic dance there's space for the artists to develop the body language itself highlighting a great freedom of inquiry in relation to the body, its movement and expressivity. The dancer is not limited to a specific coded body technique, but becomes receptive to impulses and motion paths. In this article, we intend to address the image that permeates the laboratories of improvisation as a guiding point for the movement guided by the pursuit of personal language during the creative process in dance. Emanating from the unconscious, the images seen and/or built, sometimes stimulating, sometimes are stimulated by feelings and emotions that pervade the whole body and reverberate in an artistic expressiveness. These reflections are many experiences in classes and labs in dance creation over 15 years and MSc Research conducted in 2007, at UNICAMP. In this walk, I could see the image influences the search for a personal language which best expresses the personal experience that involves subjectivity itself (perceptions, memories, feelings), like embedded memories throughout life.

KEYWORDS: Dance; Particular Aesthetics; Image Construction; Expressivity.

1. INTRODUÇÃO

A dança cênica contemporânea dá espaço ao dançarino desenvolver uma linguagem corporal própria, pois ela possibilita grande liberdade e autonomia em relação ao seu corpo, a sua própria movimentação e a sua expressividade. Assim, construindo uma nova estética, mostrando um novo corpo, suscitamos o diálogo e a reflexão. O corpo de um dançarino contemporâneo reflete as inúmeras influências culturais, especialmente urbanas, em que ele está inserido, além de toda subjetividade que se projeta de suas emoções impressas nas lembranças e vivências, que desde o nascimento são incorporadas.

Em uma linguagem codificada de dança cênica, em que os movimentos se organizam por códigos já estabelecidos e, assim, por movimentos pré-determinados, parece haver uma busca em minimizar as diferenças corporais individuais, porém pode ser uma escolha do dançarino. Mas, quando a busca está na diversidade, no contato maior com a sua subjetividade, na desconstrução estética e na busca por uma linguagem própria, a dança contemporânea torna-se o caminho do artista.

A dança contemporânea tem influências fortes da dança moderna que desde sua criação passou a dar mais liberdade de expressão do movimento, buscando princípios e não técnicas codificadas. Porém, desde o início de sua criação até a atualidade, as técnicas criadas pelos bailarinos modernos que se destacaram com suas linguagens próprias, abarcaram discípulos, chegando até nós como uma técnica cristalizada e mais codificada. Muitas vezes, o bailarino contemporâneo pode acabar repetindo alguns padrões de movimentação sem que tome consciência, pois neles já estão contidos julgamentos de valores e a movimentação pode tornar-se distante ou abarcar muito pouco da sua poética. É uma escolha, mas penso que deva ser uma opção consciente.

A técnica é algo presente e necessário para o dançarino, pois este quando está em cena possui um corpo diferenciado do corpo cotidiano. Neste sentido, podemos fazer uma reflexão à luz dos argumentos de Barba¹ sobre a técnica extracotidiana. Segundo ele, a técnica extracotidiana é uma linguagem corporal à parte da linguagem cotidiana, pois o comportamento humano, ao se utilizar da própria presença física e mental em uma situação organizada de representação cênica, apresenta alguns princípios corporais diferentes dos usados na vida cotidiana. Ele desenvolveu tal pesquisa unindo experiências de dançarinos-atores de diferentes culturas, a fim de encontrar os princípios básicos que regem o corpo cênico ou presença do artista, que são: *Energia* (estar em ação, em trabalho); *Equilíbrio Extracotidiano* e *Oposições*. Os três princípios indicam a necessidade de romper com os automatismos para criar um corpo cênico ao orientar para a manifestação do corpo não-cotidiano, dilatado e, portanto, modificado.

1. Eugenio Barba, italiano, pesquisador de teatro, nascido em 1936, desenvolveu estudo do comportamento humano ao representar cenicamente, chamando-o de Antropologia Teatral.

Dentre as técnicas codificadas vivenciadas, fundamentais em meu percurso, estão as do balé clássico e do Jazz, além de algumas práticas esportivas como o judô. Em 1995, ao ingressar no curso de Graduação em Dança, da Unicamp, cujo corpo docente é composto de professores com diferentes formações, pesquisas e técnicas, eu pude vivenciar intensamente questionamentos em relação às concepções de dança conhecidas até então. Tive contato com técnicas de dança moderna e contemporânea, danças brasileiras, técnicas de Improvisação, Composição Coreográfica e Consciência Corporal, além de vivências fora da faculdade, tais como a capoeira, a dança flamenca e dança do ventre. Juntamente com o período da graduação, participar de uma Cia de dança e um grupo de teatro, ambos formados por alunos e ex-alunos dos cursos de dança e teatro foi uma experiência muito válida nesse percurso.

2. A EMOÇÃO NA DANÇA

A emoção na dança sempre foi uma questão primordial para mim e a vivência no teatro durante a graduação atendeu a essa minha necessidade de expressão poética que as técnicas de dança conhecidas por mim até então, não abarcavam. Ao entrar em contato com o método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI), desenvolvido pela professora Graziela Rodrigues, docente da faculdade de Artes Corporais da Unicamp, senti uma forte identificação com seu trabalho justamente por eu ter notado ser este um processo que privilegia totalmente a emoção do dançarino e seu universo poético. Pude perceber, em minha vivência, na metodologia que ela propunha a conexão do artista com sua subjetividade, compondo assim o movimento, fruto dos conteúdos simbólicos elaborados por ele.

O foco está na identidade do corpo: os aspectos fisiológicos, libidinais e sociais estão intrincados e não há como abordá-los isoladamente na prática. Nesta perspectiva tem-se a possibilidade do emergir de uma dança proveniente de um corpo que entra em contato com suas próprias origens culturais, que co-habita com outros corpos – pois se encontra em condições de suportar as dualidades afetivas – e que integra os conteúdos vivenciados, dando um nome a eles e que possibilita à pessoa que dança assumir-se por inteiro no ato de dançar. (RODRIGUES, 2003, p. 185)

A pesquisa a respeito das raízes da identidade dos bailarinos, tais como ascendentes familiares, seus registros culturais, e a criação e elaboração de um personagem fruto de todo o contexto vivenciado pelo dançarino no processo, vem complementar o entendimento dessa metodologia.

Neste contexto, entende-se por ‘elaboração e criação de personagem’, o desenvolvimento de uma personagem na criação cênica de dança, que terá um nome, uma história de vida, postura, gestos próprios e movimentos-matrizes que compõe sua coreografia.

É importante ressaltar que vivenciar a construção de personagens no teatro, através da personagem feminina, a Noiva, de *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca (*Versos de Amor de Lorca*), em seguida a criação de minha primeira personagem na dança, a Amazona (Amadzón), e então trabalhar de forma dirigida dentro do método BPI a criação de uma personagem na dança, possibilitou um salto grande em meu percurso artístico e desenvolvimento de uma linha temática, sempre em torno do universo feminino e suas questões existenciais.

Assim, foram quinze anos desde o início de minha pesquisa por uma linguagem corporal própria, ou por uma poética própria na dança iniciada nas aulas e laboratórios de criação durante minha graduação em dança, e aprofundada em 2004 com o início da pesquisa de mestrado “À Escuta do Mar...: Criação Coreográfica com Descrição e Análise”, 2007, Orientação de Antonieta Marília de Oswald de Andrade, realizado na Unicamp.

A pesquisa de mestrado teve como objetivo a identificação de uma linguagem pessoal em dança partindo de meu percurso de construção poética, descrevendo e analisando as vivências em diversas técnicas e criações coreográficas em que personagens femininos eram o cerne desses processos.

Como objeto de estudo potencializou-se a descrição e reflexão do processo de criação do solo “À Escuta do Mar...” em que a personagem construída foi a síntese de minhas personagens anteriores, fazendo, desta forma, uma analogia com a criação de princípios e simbologias pessoais na construção de uma estética e linguagem próprias, que também é a síntese da trajetória em diversas técnicas e linguagens cênicas.

A pesquisa de mestrado teve início a partir do momento em que passei a questionar minha linguagem corporal estética, a sentir uma insatisfação em relação a ela. Ainda que eu tenha encontrado espaços e métodos que me proporcionavam mais liberdade e autonomia, identificava algumas matrizes em comum, que em algum momento tornavam-se cristalizações. Essas cristalizações foram foco de minhas inquietações na busca por um percurso que me permitisse um estado de permanente desconstrução. Nesse período, busquei alguns treinamentos de teatro voltados aos princípios de trabalho de Grotovsky e Eugenio Barba, e fui convidada a participar de uma peça teatral onde vivenciei outra personagem feminina.

Em um laboratório de criação, me senti um pouco presa ao repetir os movimentos, imagens e músicas contextualizadas no universo das manifestações populares e dentro da metodologia de dança na qual eu havia vivenciado intensamente a criação de duas personagens. Sentia necessidade de fazer outra coisa, “fazer o que eu quisesse”, ou seja, não julgar, criticar ou prender-me a nenhum padrão ou estética, fosse bonito, feio, fosse de técnicas de dança moderna ou danças brasileiras, a intenção era expressar a emoção do momento, de forma mais verdadeira e intensa através do movimento sem nenhum julgamento de valor.

Assim, passei por um processo intenso, mais uma vez, de desconstrução de padrões, descodificando a técnica que eu havia incorporado e passando a escutar

meu próprio corpo, fazendo nos laboratórios justamente o movimento de colocar as mãos em concha em torno dos ouvidos para escutar a mim mesma. Daí o nome da pesquisa e do solo “À Escuta do Mar...”.

3. A IMAGEM NA CRIAÇÃO

Durante a vivência no processo BPI, e depois ao longo de três anos de pesquisa de mestrado em laboratórios de criação, os conteúdos simbólicos criados nos laboratórios, representados por sons, odores, sensações, memórias, emoções e por imagens, advinham do inconsciente e eram expressos no movimento. Pude perceber que as imagens providas do inconsciente durante a criação, fossem elas construídas ou vistas, estavam totalmente ligadas à emoção, questão primordial a ser trabalhada, a meu ver, nos processos criativos em dança. Pude identificar, contudo, que a imagem pode estimular a emoção ou ser estimulada por ela e torna-se propulsora para o movimento.

Sobre esse inconsciente do artista, Pierce² fala, em sua *teoria do Interpretante*, de um ambiente subjetivo surgido do inconsciente, criado pelo artista durante o processo criativo e elaborado com a finalidade de expressar um conteúdo artístico de forma mais intensa, construindo-se assim um espaço cênico real, com uma concepção ritual sagrada, do qual o espectador passa a fazer parte para que vivencie mais o universo subjetivo do artista. A teoria do interpretante fala desse artista que mergulha nesse espaço interno criado, e que busca suas próprias simbologias, ou seja, seu universo subjetivo a ser relacionado com o exterior. Ele não interpreta os símbolos e mitos já existentes, mas sim, recria-os, os resignificando, “o interpretante parte dele e se refere a ele” (p. 73).

O imaginário do artista é composto de suas imagens internas, imbuídas de sua afetividade e história de vida. Se a palavra imagem também pode ser compreendida enquanto a representação de um objeto, impressão ou lembrança, para os artistas, ela alcança outro sentido: é a manifestação do sensível, do abstrato, do invisível. Para a dança é a metáfora do corpo em movimento. [...] Com seus corpos, [os] artistas são capazes de recordar e evocar não somente as imagens vistas ou ouvidas na realidade, mas também aquelas fruto do ato de imaginar, resultados de estímulos exteriores a si mesmos. O imaginário é o terreno onde habitam nossas memórias, idéias e conteúdos, a partir de onde se corporificam em linguagem não-verbal nossos mais profundos desejos, sonhos e essências. É fonte de nossa necessidade vital de celebração e comunicação. (LOBO, 2003, p. 185-186)

2. PEIRCE, Charles S. *Semiótica*, São Paulo, 1997.

Dessa forma, acredito que no processo de criação em dança a imagem possa ser um ponto canalizador para o movimento e contribua na construção da linguagem pessoal, pois, provinda do inconsciente, ela representa a própria subjetividade do dançarino, ou seja, suas lembranças, sentimentos e percepções vividas ao longo de sua vida. Essas imagens podem ser escolhidas a fim de representarem, durante o processo e na etapa de elaboração cênica, aquilo que mais expresse sua poética e estética no seu produto cênico.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec, Campinas-Unicamp. 1991

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

PEIRCE, Charles Sanders. *Teoria dos Signos ... Semiótica*, São Paulo, 1997

LOBO, Lenora *Teatro do Movimento: um método para um intérprete criador* / Lenora Lobo e Cássia Navas – Brasília: LGE Editora, 2003.

PERSPECTIVAS PARA ABORDAGENS DE DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS NO PIBID-UFBA

Maria Helena Dias Baptista Navarrete

Universidade Federal da Bahia(UFBA)

mariahdbn@hotmail.com

RESUMO: Este artigo trata da educação de Dança na escola pública com ênfase na abordagem de Danças Populares Brasileiras, propondo a ressignificação de elementos, visando à criação artística. Destaca a importância da presença de saberes da cultura no ambiente escolar, estimulando o diálogo dos alunos com seu contexto social. Relata experiências pedagógicas vividas no Centro de Esportes, Arte e Cultura César Borges, situado no Subúrbio Ferroviário de Salvador, enquanto bolsista do PIBID/UFBA (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência) – CAPES/MEC, com coordenação da professora Virgínia Maria Suzart Rocha (PIBID-Dança/UFBA) e supervisão escolar da professora Rita Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Cultura; Arte; Educação.

ABSTRACT: This article is about dance education in public school with an emphasis on Brazilian Popular Dances approaching, proposing a ressignification of the elements for artistic creation. It stresses the importance of the presence of knowledge of culture in the school environment, stimulating student's dialogue with their social context. The article also reports pedagogical experiences lived in Center for Sports, Arts and Culture César Borges in suburb of Salvador, with scholarship from CAPES/MEC – PIBID/UFBA (Institutional Scholarship Program to Start Teaching), coordinated by Prof. Virginia Suzart Maria Rocha (PIBID-Dança/UFBA) and school supervision of Prof. Rita Rodrigues.

KEYWORDS: Dance; Culture; Art; Educacion.

Bel é uma menina que ao descobrir uma foto de sua bisavó, ainda criança, começa a conversar com a tal Bisa Bia e cria uma amizade cheia de descobertas e conflitos com essa referência de tradição em sua vida, até que mais uma voz entra nesse diálogo, a de Neta Beta, que chama Bel de Bisa Bel, e traz referências de um porvir cheio de novidades e possibilidades, que por sua vez também provoca descobertas e conflitos nos pensamentos de Bel. Essa história, contada no livro de Ana Maria Machado (1990), “Bisa Bia, Bisa Bel”, aborda questões sobre memória, ancestralidade, e sobre um reconstruir constante de tradições em nossas vidas em diálogo com o novo.

E então eu soube, eu descobri. Assim de repente. Descobri que nada é de repente. Dessa vez, a pesquisa do colégio não é só em livros nem fora

de mim. É também na minha vida mesmo, dentro de mim. [...] Olhando para trás e andando para frente, tropeçando de vez em quando, inventando moda. É que eu também sou inventora, inventando todo dia um jeito novo de viver. Eu, Bel, uma trança de gente, igualzinho a quando faço uma trança no meu cabelo, divido em três partes e vou cruzando uma com as outras, a parte de mim mesma, a parte de Bisa Bia, a parte de Neta Beta. E Neta Beta vai fazer o mesmo comigo, a Bisa Bel dela, e com alguma bisneta que não dá nem para eu sonhar direito. E sempre assim. Cada vez melhor. Para cada um e para todo mundo. **Trança de gente.** (MACHADO, 1990, p. 56)

Ao pensar a abordagem pedagógica de Danças Populares Brasileiras, é importante refletir a relação entre tradição, contextualização e recriação. Vale lembrar que estamos lidando com patrimônio imaterial artístico cultural que estabelece espaços de constante “manutenção e recriação de tradições herdadas das diferentes etnias que constituem o povo brasileiro” (CONRADO, 2004, p. 37). Tradições dançantes podem ser valorizadas no âmbito escolar a fim de estimular alteridade, e diálogo entre as múltiplas referências estéticas de cada aluno.

Conhecer, reconhecer e valorizar manifestações da cultura brasileira é também um caminho para o(a) aluno(a) construir entendimentos sobre o contexto histórico, geográfico e social de seu país e de sua região e cidade; bem como perceber e identificar estruturas de poder, de validação e de exclusão que permeiam os meios de comunicação, informação e formação, como a própria escola.

O conhecimento que pode parecer, em um primeiro momento, como imediato, tem por trás de si uma história de lutas classificatórias que devem ser revistas no âmbito escolar. [...] dando a ele [o aluno], a possibilidade de aprender a optar pelas escolhas, limitadas por princípios sociais, e de ter o interesse e o desejo de conservá-las e/ou transformá-las. (BRASIL, 2000, p. 7)

O ensino de Danças Populares pode contribuir para a formação de cidadãos mais conscientes e críticos. Vasconcellos aponta que a criticidade, nos leva a pensar na articulação de conhecimento e prática social, em que a história, os contextos e os conflitos sociais, não podem e não devem ser ignorados (VASCONCELLOS, 1995, p. 102). Aprender com criticidade significa, então, que o conhecimento não é e não deve ser fechado. Localizar contradições, questionar, sair do senso comum e desestabilizar os conteúdos faz parte desse processo, sempre pensando na prática educativa em relação à complexidade das práticas sociais na realidade, na vida. E, como aponta Amélia Conrado:

A inserção dos conteúdos da cultura popular brasileira nos programas de ensino na contemporaneidade pode proporcionar um recontar da nossa história enquanto sujeitos sociais, valorizando outros referenciais que foram

e continuam sendo recalcados pela ideologia dominante, que valoriza os padrões importados, desde a colonização, e que favorecem no dia-a-dia uma desigualdade, desqualificação e negação da rica contribuição dos povos indígenas e africanos, inclusive na escola. (CONRADO, 2004, p. 42)

É claro que abordar danças tradicionais da cultura em sala de aula não garante o exercício da criticidade, nem o desenvolvimento de uma complexidade de saberes que essas expressões podem proporcionar. Muitas vezes, tais danças são abordadas de maneira folclorizada e/ou meramente recreativa. O que interessa então é o *como* podem ser abordadas no contexto escolar, de maneira que estabeleçam um cruzamento entre os saberes tradicionais, os entendimentos corporais individuais, e suas possíveis recriações artísticas, numa trança de conhecimento.

1. DIALOGANDO SABERES

Apesar de podermos identificar similaridades entre diferentes manifestações populares, de um modo geral essas são expressões de um grupo específico de pessoas, que ocorre em determinada região, e é atrelado a uma maneira de viver, de ser, de estar, assim como de conhecer, ensinar e aprender. Portanto, a abordagem para fins educacionais, considerando a diversidade do ambiente escolar, não conseguirá estabelecer essa mesma lógica de aprendizado vivencial tradicional local, nem que o quisesse, o que não significa que não se possa considerá-la.

Esse seria então o papel do(a) pesquisador(a)-educador(a)-artista, o de identificar e eleger elementos e saberes específicos de cada manifestação que se deseja abordar, e desenvolver transposições didáticas de maneira a criar um leque de possibilidades de vivenciá-los em outro contexto. Considerar os objetivos pedagógicos e o repertório da turma sem negar os contextos históricos-sociais-tradicionais. Criando assim tecnologias metodológicas que busquem assimilar saberes corporais específicos de uma manifestação, atrelando-os a diversos outros saberes corporais.

Ao se basear em princípios e não em passos ou em estruturas fechadas de movimento, muito menos em um treinamento corporal que se encerre em exercícios pré-estabelecidos, o(a) educador(a) pode transitar, experimentar e fundamentalmente criar novas estratégias metodológicas, em diálogo com as imprevisibilidades que surgem em cada turma. Como coloca Edgar Morin, é necessário enfrentar as incertezas e deixar que a estratégia prevaleça sobre o programa (MORIN, 2000, p.90).

A meu ver, um ensino calçado na cultura popular, que siga somente o padrão de cópia e repetição de passos, não faz jus a todo o seu potencial educacional interdisciplinar de formação de cidadãos mais sensíveis e conscientes. Desconsiderar totalmente a lógica constitutiva da manifestação cultural e sua estrutura social, sistematizando passos; ora, isso não seria uma transposição didática? Talvez. Porém, não seria um tanto colonizadora? É importante pensarmos

na responsabilidade política e pedagógica de simplesmente reduzir a Dança a passos, seja ela qual for.

Vale ressaltar que o(a) artista educador(a) que trabalha com cultura popular não é um(a) mestre da cultura popular, portanto, seu papel não é o de dar continuidade a uma manifestação específica. Como disse Makota Valdina em relação à abordagem de Danças Afro na escola: “A escola tem que ensinar o respeito ao candomblé e não levar movimentações de terreiro para a escola.” (informação verbal)¹

Acredito que o(a) educador(a) possa então ressaltar e experimentar alguns princípios e entendimentos, assim como expor os seus não conhecimentos e as limitações diversas das informações que são trazidas para as aulas, propondo inclusive pesquisas de campo para que os alunos busquem informações para além da sala de aula. Ao invés de cristalizar informações como verdades, é importante saber que ignoramos, como aponta Boaventura: “O saber que ignora é o saber que ignora os outros saberes que com ele partilham a tarefa infinita de dar conta das experiências do mundo” (SANTOS, 2008, p. 27). E na busca de conhecer o que se ignora, se estabelece o que ele chama de *Ecologia de Saberes*.

A Ecologia de Saberes cruza conhecimentos acadêmicos e conhecimentos populares, o que se estuda na escola e o que se aprende no bairro onde mora; o que minha avó conta, o que eu concluo por experiência e o que um aluno traz de informações atuais. A busca de tal ecologia é fundamental para a construção de tranças de conhecimento no ambiente educacional e na vida. E apresenta um caminho para superar a necessidade “de viabilizar processos pedagógicos e artísticos que contemplem concepções e tecnologias possíveis de serem desenvolvidas por grupos étnicos e culturais diversos e a partir deles.” (CONRADO, 2004, p. 45).

2. DESENVOLVENDO ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA A EDUCAÇÃO EM DANÇA

Durante o curso de Licenciatura em Dança na UFBA, busquei estruturar atividades e pensar metodologias que convergissem meus entendimentos de dança vindos tanto de aulas diversas e experiências em grupos, como vindos de experiências vividas na cultura, em contato com inúmeras danças que contemplam interpenetrações de matrizes africanas, em festas, praças, largos, casa de amigos; em momentos que fazem parte do viver cultural; ações não cotidianas, e também não acadêmicas. Como essas referências se apresentam em meu corpo, na minha dança?

Em um dos estágios supervisionados, tive a oportunidade de desenvolver, junto a um grupo de trabalho, algumas aulas com a turma de Dança do Projeto Axé^o. Como o tempo de atuação era curto, decidimos focar em apenas uma dança e abordamos o Coco. Nessa experiência vimos como era possível propor inúmeros

1. Fala da educadora Makota Valdina Pinto durante o Seminário *Dançando Nossas Matrizes: um diálogo entre as Danças Afros-Brasileiras*, no dia 08/06/11, na cidade de Salvador – BA.

desdobramentos de movimentação, através de elementos básicos do Coco, que se apresentou como estímulo provocador para a criação em Dança, onde tantas outras referências que cada aluno trazia apareceram em diálogo com o Coco.

Através do PIBID/Dança/UFBA (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência) da CAPES, tive a oportunidade intensificar essa busca e trocar experiências e experimentos com a turma de Dança do CEACCB (Centro de Esporte, Arte e Cultura César Borges), localizado no Subúrbio Ferroviário de Salvador, dialogando com propostas de outros bolsistas e com o trabalho desenvolvido pela professora Rita Rodrigues, que já possui trajeto com abordagem de danças ligadas ao corpo imerso na cultura em processos criativos, enquanto educadora, pesquisadora e artista. E é a partir dessa experiência que trago alguns exemplos e relatos ao longo deste texto.

Pois, então, quais seriam os critérios ou diretrizes para transposições didáticas necessárias à abordagem de Danças Populares Brasileiras na escola pública? Como identificar que elementos constituintes de cada manifestação são importantes para o seu entendimento corporal e reconhecimento estético? E como tal reconhecimento pode desencadear criações em dança, não estabelecendo modelos a serem seguidos, mas se apresentando como estímulo para a criação?

Primeiramente, acho importante pensar a interdisciplinaridade artístico-cultural que cada dança se insere, onde esta não é um elemento isolado e sim parte de uma trama. Daniela Amoroso aponta que “imagens, músicas, histórias são elementos que favorecem o aprendizado do corpo mesmo distante do lócus natural de cada dança” (AMOROSO, 2010, p. 6).

Outra característica interessante para ser considerada nas práticas educativas de Dança é a noção de ritualização que se estabelece nessas manifestações, e que em sala de aula, podemos ressignificar de acordo com cada turma e com cada tema abordado. A roda pode ser apresentada enquanto ambiente de ritualização da dança e do encontro, é um momento de construção coletiva e individual no coletivo; contudo ela é uma possibilidade entre tantas, percebi que por vezes outras disposições espaciais geram maior concentração nos alunos.

A entrega desejada pode ser construída a partir de vários elementos como o canto, a própria estrutura da roda, as regras estabelecidas para o jogo da dança e, principalmente, todas as informações simbólicas e subjetivas que constroem essas regras e localizam memórias corporais. Podemos ressignificar atitudes como cumprimentar, agradecer, dar e receber, ou ações como pisar no barro, mergulhar em água, andar na lama ou voar. Dessa maneira, percebi com os alunos, a importância de se expressar em uma aula de dança. Mostrar sua dança para a turma pode ser tão difícil quanto prazeroso. Para alguns é mais fácil criar estruturas e repeti-las, para outros é mais fácil entrar numa roda de improviso. Perceber seus caminhos individuais e construir coletivamente uma obra artística, não é e não deve ser banal, assim como “Não é algo banal entrar numa roda para sambar, não é banal iniciar um jogo numa roda de capoeira como não é banal um xirê. Existem significados, valores subjetivos ali naquele lugar.” (AMOROSO, 2010, p. 3).

A música é um elemento fundamental para as aulas, não por uma relação de hierarquia ou de submissão, mas porque dança e música acontecem juntas. Portanto, a musicalidade é outro elemento constitutivo que não pode deixar de ser pensado. O ritmo dos instrumentos no corpo e os sons corporais que compõem as músicas, como as palmas e sapateados, bem como o uso da voz, são características que abrem uma gama de exercícios e experimentações possíveis em sala de aula.

O pulso que o ritmo traz é um princípio que está sempre presente e torna-se um elo entre dança, canto e percussão. Perceber o pulso, e identificar bases rítmicas que emergem pelo corpo de diferentes maneiras, como deitado, ou tendo como foco diferentes partes do corpo, são algumas das estratégias que utilizei para a percepção musical e para a criação de novas possibilidades coreográficas com os alunos.

A postura corporal que geralmente traz a noção de enraizamento é mais um princípio importante de ser trabalhado: o pé todo no chão, os pés paralelos e os joelhos levemente flexionados é uma *base* presente em muitas dessas danças, no entanto não é uma postura fixa, cada um encontra o seu eixo e brinca com ele. Utilizando essa organização corporal, experimentamos muitas vezes trabalhar o pulso comum em roda estimulando a percepção do coletivo, intercalada com deslocamentos e desequilíbrios, exercícios simples que resultam em diferentes reorganizações e desdobramentos corporais.

Portanto, mais uma vez, resalto que *como* tais princípios vão ser trabalhados é o que visa garantir seu entendimento e relacionamento com todos os outros saberes. Buscar procedimentos de aula que valorizem a sensação corpórea e não só a imagem, enriquece e favorece a construção desse entendimento corporal específico, já que apesar de característico, este pressupõe diferenças que valorizam o jeitinho de cada um. Cada um tem o seu jeitinho de sambar, de andar, de brincar, de jogar capoeira, de se expressar, de cativar o olhar do outro.

Muitos aspectos atitudinais são trabalhados ao abarcarmos o universo de cada Dança. O sentido do coletivo enquanto espaço de expressão das individualidades é uma forte característica presente nas expressões populares. O espírito de construir juntos, já que ninguém faz uma roda sozinho, por exemplo. E questões como sensualidade, autoestima, respeito ao próximo, confiança e liderança, são abordadas de maneira a proporcionar uma apropriação corporal ao indivíduo. Portanto, os aspectos relacionais, são elementos igualmente importantes e pertinentes à construção de práticas de dança.

E se conteúdos atitudinais podem ser trabalhados na prática de uma Dança específica, podemos ampliá-los, e muito, ao propor contato com uma diversidade de manifestações artísticas e seus contextos, em diálogo com espaços e saberes cotidianos do aluno. Daí a importância do ambiente escolar abrir as portas para a cidade, ampliando o contato com espaços culturais, Mestres da Cultura e artistas atuantes na cidade.

Durante o semestre fizemos algumas saídas com os alunos para espaços culturais e ambientes de debates sobre dança, e muitas reflexões surgiram a partir desses contatos com a cidade, e algumas delas foram transformadas diretamente

em práticas corporais, alcançando um novo grau de criticidade sobre a dança que se faz. E entendendo que “O cenário pode e deve ser modificado de acordo com as informações recolhidas, os acasos, contratempos ou boas oportunidades encontradas ao longo do caminho” (MORIN, 2000, p. 90), nos deixamos contaminar pelas informações que surgiram, pois “podemos, no âmago de nossas estratégias, utilizar curtas sequências programadas, mas, para tudo que se efetua em ambiente instável e incerto, impõem-se a estratégia” (MORIN, 2000, p. 90).

Ao longo das aulas, desenvolvemos uma construção coreográfica, criada por eles, que claramente dialoga referências que trouxemos (como o Coco), referências que cada um deles trás em seu repertório (como a Capoeira, o Pagode, o Balé e o Hip-Hop), e desdobramento de experimentos que surgiram nesse caminho. Numa trança de conhecimento complexa e rica de reflexões e inovações.

3. APRENDER A ENSINAR APRENDENDO

O que vislumbro e proponho então, não é levar mais uma modalidade de dança fechada para a sala de aula, e sim perceber o pluralismo que existe ali. Mas entendendo que o aprendizado e a própria criação pressupõem referências e construção de repertório, opto conscientemente por ter como referências abertas algumas, dentre tantas, Danças Populares Brasileiras. Pois o que tenho visto e vivenciado é que o acesso a expressões tradicionais da cultura, no caso, de matrizes africanas, cria espaços de descobertas pessoais e coletivas, e gera impulsos criativos, numa apenas aparente contradição entre tradição e criação.

Concluindo, percebo que ao lidar com “expressões [...] do jeito de ser de um grupo social [...] que, dependendo do contexto em que estão inseridas, atuam num ritmo de manutenção/perda/recriação, ‘continuidade’ e ‘descontinuidade’”, (CONRADO, 2004, p. 39) não podemos nos limitar à reprodução de passos, nem em um entendimento de tradição fechada que se pode reproduzir. Podemos sim, enquanto artistas educadores(as) propor o exercício da alteridade, de nos reconhecer a partir do outro, estimulando o diálogo entre tradições e atualidades. Sempre abertos aos desvios e na feliz expectativa do que pode surgir das memórias e das incertezas.

Foi só por isso que eu resolvi contar o segredo que ninguém desconfia, sabe? Contar que Bisa Bia mora comigo. Mas quando eu me animo, não consigo parar, e acabei contando tudo. Até Neta Beta entrou na dança. E nós três juntas somos invencíveis, de trança em trança. (MACHADO, 1990, p. 56)

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela M. “*Sai sai sai ô Piaba*”: o ‘samba de roda’ como experiência de dança-educação. PPGAC/UFBA, 2010.

- BRASIL. LDB 9.394/96. *Parâmetros Curriculares Nacionais – Ensino Médio (Parte II: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias)*. 2000.
- CONRADO, Amélia de Castro. Danças Populares Brasileiras: valor educacional, cultural e recurso para pesquisa e recreação cênica. *Revista da Bahia*, V. 32, 2004.
- MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. Salamandra, 1990.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2008.
- SANTOS, Inacyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Terceira Margem, 2006.
- VASCONCELLOS, Celso. *Planejamento: plano de ensino-aprendizagem e projeto educativo*. Libertad, 1995.

O CORPO, A MULHER E OUTROS SIGNIFICADOS

Naranda Costa Borges

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

narandac@hotmail.com

RESUMO: Este estudo apresenta uma reflexão sobre o corpo ocidental feminino na contemporaneidade, especialmente o da brasileira, contextualizando-o a propósito das mudanças históricas ocorridas e de como estas o influenciaram. A abordagem se estende a um panorama que perpassa o recato e a submissão aos interesses do sistema ocidental-cristão-patriarcal de outrora e o contexto atual, onde o corpo feminino se reatualiza diante das transformações socioculturais contemporâneas, sofrendo grande influência e domínio das mídias. Serão abordadas, portanto, as transformações no corpo e no comportamento feminino, sobretudo no que se refere ao significado de uma manifesta dissociação do corpo e o confronto gerado por um subsequente questionamento ético generalizado, traçando para isso um paralelo entre o período colonial brasileiro e a contemporaneidade através do qual se constrói uma reflexão de como a vida se sobressignifica com/pelo o corpo, que figura como um termômetro essencial das sociedades contemporâneas, uma subjetividade encarnada e única riqueza acessível.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Contemporaneidade; Feminino.

ABSTRACT: This study presents a reflection on the female body in contemporary Western, especially the Brazilian, contextualizing it in regard to the historical changes that have occurred and how they influenced him. The approach extends to a panorama that permeates the modesty and submission to the interests of the old Western system-Christian patriarchal and the present context, in which the female body is renewed front of contemporary sociocultural transformations, suffering large influence and domination of the media. Will be discussed, so the transformations in body and female behavior, especially in relation to the meaning of a clear dissociation from the body and the subsequent confrontation generated by a generalized ethical questioning, drawing a parallel between the Brazilian colonial period and the contemporary through which is constructed a reflection of how life mean beyond with/by the body, which appears as a thermometer essential in contemporary societies, a embodied subjectivity and accessible wealth single.

KEYWORDS: Body; Contemporaneity; Female.

Reconhecemos ou desconhecemos o corpo, principalmente, a partir das abordagens que se fizeram significativas em termos da humanidade. Ou seja, podemos compreender como a história do mundo se conduziu a partir do lugar de poder (ou “despoder”) que o corpo adquiriu.

Dos tabus e preconceitos atribuídos ao corpo na Idade Média, vigoravam conceitos onde “Platão, por sua vez, considera o corpo humano como túmulo da alma, imperfeição radical de uma humanidade cujas raízes não estão mais no Céu, mas na Terra. A alma caiu dentro de um corpo que o aprisiona” (LE BRETON, 2003, p.13).

Atravessando a modernidade, mas, sem poder olhar para trás, pois, ainda o temos presente, o corpo da era moderna foi tratado como artefato e objeto da ciência: coisificado de forma a desenvolver o máximo de rentabilidade, assim como uma máquina. A cisão entre corpo e alma foi, portanto, um marco da modernidade que emergiu no século XVII atrelada a uma nova forma de conhecimento que conformou a hegemonia da racionalidade. Esta, disseminada também em posturas, representações e sensibilidades no homem ocidental moderno.

O saber nesse século separou-se dos seres humanos, distanciando-se, dissociando-se e fragmentando-se, viabilizando assim, o método analítico. A relação do pensamento com a cultura, então, estruturou-se em oposições: subjetivo x objetivo; natureza x cultura; sociedade x indivíduo; natural x sobrenatural, homem x mulher. É a partir destas considerações modernas que o poder falologocêntrico hegemônico dissemina a ideia do corpo ideal e toda uma série de regras, comportamentos e valores éticos a serem atingidos. Houve, destarte, uma clara distinção entre o corpo do homem e o da mulher, pois, ambos foram contextualizados e qualificados a partir das crenças estabelecidas pelo poder patriarcal em voga, e, por isso, diferenciados quanto ao valor, as suas funções, as atribuições e principalmente, quanto ao significado encarnado ao longo da história do mundo.

Em se tratando do corpo feminino brasileiro, especificamente no período colonial, houve toda uma metodologia engendrada para que a mulher se mantivesse submissa e controlada, já que, a natureza feminina com seus ciclos e humores representavam um mistério temido e ameaçador ao parco conhecimento científico da época e ao farto sistema de valores contaminados por uma visão eurocêntrica e, portanto, patriarcal.

Coube a Igreja, atuando em consonância com o Estado e através da catequese, introduzir a ideologia do *orbis cristianus* que contribuiu eficazmente para criar em nossa embrionária sociedade brasileira, uma mentalidade patriarcal com um forte caráter domesticador. Na realidade não havia uma intenção de excluir a mulher, nem tampouco bani-la do convívio social. Ao contrário, era fundamental que ela participasse da conquista ultramarina, defendendo o catolicismo e consolidando o projeto demográfico. Era preciso povoar as extensões e ocupar territórios.

Nesse sentido, foi iniciado um longo processo de domesticação da mulher para fazê-la responsável pela casa, pela família, pela procriação e educação

dos filhos de acordo com os rigores e as normas da Igreja, que, desta forma, foi um importante instrumento na disseminação de um discurso normatizador no período colonial brasileiro, obrigando a uma reorganização das funções do corpo e dos hábitos femininos através de seus sermões e de uma vigília constante aos comportamentos, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Isto contribuiu para a formação de uma mentalidade colonial que instituiu uma marca no nosso processo civilizatório.

Além da forte influência religiosa na vida cotidiana, as mulheres ainda sofreram com as prescrições e a vigilância da medicina que contribuíam para o controle e o funcionamento ideal do corpo feminino, a partir das certezas científicas que afirmavam ser a procriação a prioridade biológica e social da mulher. Na época, a ciência era inspirada por ideais do pensamento ocidental tradicional, que compreendia a mulher fisicamente inferior, pois, demonstrava oscilações de humor e temperamento em seus diferentes ciclos e, portanto, era frágil, melancólica e dada às enfermidades.

É importante compreender que,

A história da condição feminina, da maternidade e das mentalidades sobre a mulher na Colônia passa pela história do corpo da mulher. [...] levando a concluir que desde há muito, na sociedade brasileira, as mulheres não foram e não são mais do que seus próprios corpos, corpos que são terras desconhecidas, territórios impenetráveis e que foram durante séculos auscultados, mapeados, interrogados e decodificados pela imaginação masculina. (DEL PRIORE, 2009, p. 283)

O padrão de corpo e sua subjetividade são construídos num período histórico e cultural, porquanto, cada sociedade tem concepções diferenciadas acerca da vida e da forma de viver e estes aspectos se refletem em seus indivíduos abrangendo seu modo de expressão e estilo de vida. A cultura de cada época perpassa os indivíduos criando a maneira de viver de acordo com os valores e as crenças vigentes.

Em todos os meus estudos observo que o corpo feminino historicamente esteve atrelado às imposições do regime colonial, que, ao longo dos anos, subjugou as identidades da mulher, restringindo-as aos mais diversos contextos de repressão social agravados, ainda, na atualidade, pelas múltiplas demandas da vida contemporânea.

Atualmente, o corpo ainda é visto a partir de sua dimensão de funcionalidade, de sua utilidade máxima e dos mecanismos que favorecem a sua excelência na produtividade e no cumprimento de metas e objetivos que lhe são, na maioria das vezes, alheios. Para compreender como as mudanças culturais ulteriores estão imbricadas na atualidade, portanto, é necessário convocar a história para que se reflita o discurso do corpo da mulher contemporânea e de como se estabeleceram os valores que o permeiam.

Com o advento da revolução industrial e a necessidade de maior quantidade de mão de obra, a mulher aos poucos foi desempenhando papéis profissionais além das atividades domésticas costumeiras. Dessa forma, as transformações ao longo da história introduziram experiências novas e concretas para a mulher na sociedade. Os padrões corporais seguiram as transformações significativas da história e da cultura.

Embora a visão colonial e a contemporânea em relação ao corpo sejam opostas, visto que, na primeira ele é negado e na segunda cultuado, podemos encontrar afinidades entre estas, principalmente, no que se refere ao martírio da carne e ao domínio do homem sobre o corpo feminino. Se no período colonial o corpo era supliciado para a alma ser salva, na contemporaneidade ele é martirizado para ser aceito.

Porém, o corpo feminino, outrora recatado e subjugado aos interesses do sistema ocidental-cristão-patriarcal, se reatualiza e se modifica diante das transformações socioculturais contemporâneas sofrendo grande influência e domínio das mídias.

O modernismo conheceu a voz ainda tímida e isolada de mulheres com outras formas de presença social e política, como foram os exemplos de Isadora Duncan, Simone de Beauvoir, Tarsila do Amaral e tantas outras. Mas, só na virada deste século aparece outra mulher, uma nova escritura que entra na cena contemporânea como potencial de rastros, uma testemunha capaz de desvelar dimensões ocultas. É o fim dos tempos da mulher invisível. (BORGES, 2011, p. 24-25)

O corpo feminino da atualidade é idealizado: sexual, provocante, esbelto, extravagante, cuja atitude traduz o sucesso estético do mercado na cena social. Este tipo ideal de mulher é fabricado por uma ideologia de mídia que tem funções explicitamente mercadológicas. Esta ideologia não está preocupada em respeitar e nem em considerar as diversidades culturais nas quais as mulheres estão inseridas.

Os modelos da mulher ideal que são difundidos pela mídia no Brasil, são atrelados a imagens de mulheres jovens, magras, ricas e em sua maioria, brancas. Diante disso, é comum verificar a grande preocupação da mulher brasileira em permanecer jovem a qualquer custo para ser admirada e gozar de um espaço social de sucesso.

O medo do envelhecimento aparece nas mais diversas formas como as dietas constantes, a prática de atividades físicas intensas, o uso de cosméticos variados, as cirurgias plásticas rejuvenescedoras e até o aparecimento de doenças psicológicas como a bulimia e a anorexia, provocadas por uma rejeição incontrolável à comida pelo medo de engordar e ficar fora dos padrões impostos.

A mulher brasileira, apesar de estar se despedindo do padrão corporal da Santa Mãezinha do período colonial, (Del Priore, 2009, p.16) não foge, no entanto, ainda à necessidade e desejo de se tornar bem-sucedida e valorizada pela ideologia dominante. Por essa razão busca alcançar com seus corpos e comportamentos o que Mauss (2003, p. 405) chama de “imitação prestigiosa”,

A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. [...] O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social.

Ou seja, ressaltando alguns atributos e comportamentos em detrimento de outros, vai construindo um corpo desejado para o outro e para a sociedade, obtido pelos meios do processo de imitação prestigiosa. Isto porque que os hábitos, crenças, costumes e tradições que caracterizam uma cultura também se referem ao corpo.

O desenvolvimento do individualismo e a intensificação das pressões sociais das normas do corpo caminham juntos. Se por um lado, o corpo da brasileira vem se emancipando de suas antigas servidões-sexuais, dos estigmas da procriação e até dos padrões indumentários, por outro, se encontra submetido a coerções estéticas também reguladoras, mais imperativas e mais geradoras de ansiedade do que as anteriores.

No mundo ocidental o culto ao corpo é disseminado e, muitas vezes, vem camuflado pela preocupação com a saúde e com a qualidade de vida. Porém, mais que resultado das imposições da cultura contemporânea que valoriza o consumo, a maior expectativa de vida impõe uma ditadura estética ao corpo, principalmente às mulheres, que necessitam estar sempre jovens para se sentirem valorizadas e aceitas. É preciso ter um corpo sarado, saudável, com uma aparência de frescor, vestido com as marcas de prestígio mercadológico. Esta realidade sugere uma nova construção do corpo da mulher, com base nos modelos impostos pela mídia.

Todavia, mesmo que a mulher de hoje ainda esteja submetida aos antigos e aos novos padrões de controle, ela tem buscado e alcançado alguma realização de suas potencialidades: assume cargos fundamentais para a vida pública como a exemplo da Presidência da República Federativa do Brasil, da chefia da Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro, da Presidência do Flamengo Futebol Clube dentre tantas outras funções antes de domínio exclusivamente masculino. A mulher cresce em suas diferentes profissões, toma cada vez mais assento nas universidades, sem abdicar de assumir também os papéis de mãe e de dona-de-casa.

Contudo, o acúmulo de tantas e diversas funções tem gerado transtornos e sacrifícios pessoais em consequência da sobrecarga dissonante à organicidade e ao desenvolvimento feminino. Nesse sentido as mulheres são iniciadas num modelo que não lhes permite um acesso as suas forças reprimidas e esquecidas, sempre ameaçadoras por serem consideradas magias e sortilégios. Assim, o culto à Santa Mãezinha é substituído pelo da Mulher Maravilha, aquela das múltiplas funções, e este novo tempo lhe dá pouco ou nenhum momento para cuidar de si, sua corporeidade, seu prazer e seus propósitos.

Le Breton (2003, p. 221) diz que “o homem está enraizado em seu corpo para o melhor e para o pior” e que abdicando da densidade do corpo perdemos o sabor das coisas. Sendo termômetro essencial das sociedades contemporâneas é no com/por o corpo que a vida se sobressignifica. Como último local de soberania pessoal, o corpo é fator de individuação, pois é por ele que se pensa, vive o mundo e se estabelece o vínculo social. “Qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo”¹.

Da falta de tempo para cuidar-se deriva o sentimento de dissociar-se do corpo que, por sua vez, nos faz confrontar com um questionamento ético generalizado que, nos aproxima cada vez mais da constatação da infinita fragilidade da condição humana. De fato, o corpo é a única riqueza acessível.

A autoridade da encarnação é o corpo porque é este quem possibilita a efetivação de tudo o que somos. É ao mesmo tempo a sabedoria presente do vivido e do esquecido e toda a esperança que nos reatualiza no mundo. Não é uma fusão, nem uma mistura. É um desencontro, onde os caminhos provocam encruzilhadas que respondem à tensão advinda com o movimento da vida.

A mulher da contemporaneidade quando se reconhece feminina, para além da disparidade de gêneros, se percebe em conflito porque se encontra na tentativa/desafio do vir-a-ser. E é principalmente o seu corpo, a sua realidade encarnada, que possibilita reconhecer-se como centelha da transitoriedade e do caos, onde todos os sentidos estão/são relativizados.

Em seu texto, *As Máquinas Falantes*, Maria Rita Kehl² (In: NOVAES, 2003) propõe olhar para o corpo como *objeto social*, uma espécie de corpo-alteridade, onde o corpo outrora propriedade privada, é assumido segundo sua perspectiva, como o corpo do Outro. Segundo a sua ótica, o corpo “pertence ao universo simbólico que habitamos, pertence ao Outro; o corpo é formatado pela linguagem e depende do lugar social que lhe é atribuído para se constituir” (KEHL, 2003, p. 243). Para a autora, o corpo não existe fora da linguagem porque esta é que determina a sua aparência, a sua expressividade e a sua saúde.

Parece-me que autora concebe como linguagem no texto citado, apenas a linguagem falada e escrita, pois se refere ao discurso proferido como o responsável pelas mudanças ocorridas nos corpos sociais, citando ainda, dois ensaios de Lévi-Strauss onde o mesmo desenvolve uma relação entre o corpo e a palavra tanto nas culturas primitivas, enfatizando a importância do mito nestas, como na cultura moderna, através da relação analista/paciente e o poder de transformação que as palavras proferidas adquirem no contexto analítico. O corpo na visão da autora ganha notoriedade a partir do valor que o Outro estabelece na relação, portanto, existir é senão um processo contínuo de reconhecimento/estabelecimento.

1. Ibid., p. 223.

2. Maria Rita Kehl nasceu em Campinas, São Paulo, em 1951. Ela é psicanalista, ensaísta, crítica literária, poetisa e cronista brasileira.

Quero, entretanto, ampliar o ponto de vista da autora. Um corpo não é somente formatado por uma linguagem, mas antes, como citaram Maturana e Varela em sua obra *A Árvore do Conhecimento* (2010), “para se criar uma unidade é necessário distingui-la, só então se pode instituir como devem ser as suas relações e, portanto, organizá-la.” Assim sendo, para além deste constructo corpo-palavra, defendo o corpo como uma noção de unidade profundamente referenciada/construída/estimulada por linguagens múltiplas ressaltando-se aqui o poder de transformação das artes e especificamente a dança, e, pelos afetos.

Refiro-me aos afetos como uma espécie de pulsão que nos impulsiona à troca e à percepção mais sutil da vida. São eles que sob minha ótica, nos estimulam a ampliar o nosso repertório e a sair de nosso restrito ponto de vista a partir do desejo de partilha com o Outro, seja este um objeto, um sujeito, um pensamento, um sentimento. É quando realmente experimentamos. Mas, também, o corpo é uma unidade autorreferencial. É ele quem estabelece o que lhe convém, na hora que lhe convém. Esta percepção foi bastante influenciada pela teoria da autopoieses³ desenvolvida por Maturana e Varela (2010).

Assim, somos uma dinâmica circular e transaccional que em um contínuo movimento de autoprodução produz os elementos que nos constituem ao mesmo tempo em que nos diferencia do meio por uma dinâmica muito específica. O sujeito é o seu corpo, que é o responsável pela sua própria autonomia e é, portanto, quem dita as suas próprias leis.

O corpo é a nossa identidade. Por ser um conceito evasivo, a identidade nos é revelada hoje como algo a ser inventado, e não descoberto como resultado de um esforço, pois é eternamente inacabada. É por isso que a autocriação de si mesmo é a única saída possível ao aparente caos reinante. É por isso que o corpo está sempre se reinventando.

Não podemos lidar conosco da mesma forma como com as máquinas, pois, se nossa ontogenia assinala mudanças estruturais advindas das variações reprodutivas, devemos nos considerar então, como organismos sempre passíveis de diversidade e transformações. Mas, ao mesmo tempo, lembremos que nascemos em um dado local que também possui a sua própria estrutura e dinâmica. Por isso, sempre estaremos passíveis de influências diversas não só oriundas dos elementos estruturais que nos compõe, mas também das procedentes das interações que estabelecemos e que sustentam a unidade autopoietica na vida.

Para Kehl é estreita a relação da palavra, do corpo e do Outro. O corpo é efeito dos discursos. Observo, porém, que o corpo é o discurso, é o símbolo, é

3. Autopoiese é um termo que deriva do grego *auto*, próprio e *poiesis*, criação, e que deu origem a um conceito cunhado na década de 70, pelos biólogos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade que seres vivos têm de produzirem a si próprios. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Autopoiese>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

a causa e é o efeito, pois, penso/sinto o corpo sem distância entre o que é e o que produz. O corpo-sujeito está sempre se reinventando em infinitas criações.

O Outro, aqui tem relevância quanto ao estímulo constante fornecido em transmissões de dados ocorridas nas relações, o que sempre ocasiona mudanças e transformações, mas, é o corpo, enquanto unidade autopoietica, ou seja, capaz de autoproduzir a si mesmo, o responsável por sua capacidade de existir e pulsar.

Sendo o mundo experiencial de cada ser a referência particular mais próxima do fazer/conhecer, é importante a ponderação sobre os aspectos da vida pessoal e as relações a esta imbricada para se sair tanto do ofuscamento habitual que tende a nos cercar, quanto da propagação da herança ocidental separatista, onde a vida se centra mais na ação que na reflexão, dificultando desse modo o nosso processo de autonomia. Não adianta promover o corpo a rascunho, rastro de uma ontologia em desuso, se não conseguirmos nos despedir do sabor da vida. Concordo com Le Breton: É o corpo que nos permite saborear o mundo!

REFERÊNCIAS

- BAUMAM, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BORGES, Naranda Costa. *Danças: uma autopoieses do feminino através da dança*. 128f. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança/ Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: UNESP, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. Cap. 1, p. 09-33.
- GOLDENBERG, M.. *O Corpo como Capital: para compreender a cultura Brasileira*. Arq. Mov., v.2, n. 2, p. 1145-23, 2006.
- HARDING, Mary Esther. *Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos*. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa e Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulus, 1985.
- KEHL, Maria Rita. As máquinas falantes. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 243-259.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- LELOUP, JEAN-YVES. *O Corpo e Seus Símbolos: Uma Antropologia Essencial*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 1988.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. *A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

AGENCIAMENTO: CORPO E ROUPA

Nívea Faria de Souza

Escola de Teatro Martins Pena (ETETMP)

niveafaso@gmail.com

RESUMO: Este artigo versa sobre os processos de subjetivações propostos pelo corpo através de um de seus principais elementos de agenciamento: a roupa. Entendendo o corpo como modo de presença capaz de protagonizar vários papéis nas diferentes fases de interação humana e social; e a roupa, como uma segunda pele que reveste e articula plasticamente com o corpo humano, considerando este como seu suporte ideal, e ainda, tornando-se juntos extensões indissociáveis. Com este será apontada a importância e o poder da roupa na transformação e adaptação do corpo. O influxo da roupa na transmutação corpórea, tendo esta como invólucro capaz de possibilitar ocupações em diferentes estágios, podendo este ser material (ocupação urbana e lugares de convívios) ou imaterial/subjetivo (roupa como lugar de memória ou mesmo o figurino). Dessa forma, serão destacados como elementos heterogêneos, tais como o corpo e roupa se associam, e reagindo um sobre o outro, passam a propor novas ocupações espaciais e formas.

PALAVRA-CHAVE: Agenciamento; Corpo; Roupas; Memória; Figurino.

ABSTRACT: This article deals with the processes of subjectivities proposed by the body through one of its principal elements of agency: the clothes. Understanding the body as a mode of presence able to star in various roles at different stages of human interaction and social and clothing as a second skin that covers and plastically articulates with the human body, considering this as their ideal support, and also making it is inseparable extensions together. With this will be pointed to the importance and power of clothing in the transformation and adaptation of the body. Influx of clothes in bodily transmutation, taking this as a packing capable of enabling occupations in different stages, which may be material (urban occupation and places of gatherings) or intangible / subjective (clothing as a place of memory or even the costumes). Thus, as will be highlighted heterogeneous elements such as the body and clothing are associated, and reacting on one another, come to propose new ways and spatial occupation.

KEYWORDS: Agency; Body; Clothes; Memory; Costumes.

*Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição
de uma beleza, separar a mulher de sua roupa?*
(Baudelaire, 1993, p. 243)

A partir dos versos do poeta Charles Baudelaire, transcritos na epígrafe, podemos considerar que a relação entre o corpo e a roupa propõe um processo de simbiose, uma interdependência na qual se alimentam e enriquecem-se mutuamente. A roupa precisa do corpo, assim como o corpo completa-se quando vestido.¹ O corpo não é simples suporte para a roupa, ela o habita, o preenche, proporciona vida a uma simples peça antes inanimada e, em contrapartida, encontramos na roupa o invólucro necessário, perfeito para que o corpo possa transmutar-se incessantemente a cada troca, revelando formas e propondo situações.

Entendemos que o corpo é “um modo de presença no mundo protagonizando vários papéis nas diferentes interações humanas” (CASTILHO, 2004, p. 81) e a roupa, como uma segunda pele que “reveste e se articula plasticamente com o corpo humano, considerando-o como um suporte ideal” (Idem, p. 92).

A roupa passa, no decorrer do tempo, a se apresentar como uma reformuladora de corpos, em prol de formas e silhuetas de tendências vigentes, tais como o uso dos espartilhos, anáguas e *paniers*.² Ou seja, a vestimenta sempre transformou, influenciou e até mesmo iludiu o corpo do homem por meio das proporções, formas, cores e texturas. Contudo, no século XX, o vestuário passou a significar também uma maneira de ser, como se a escolha da roupa fosse uma extensão do corpo.

Dessa forma, podemos considerar que há uma associação direta do corpo com a roupa e que esta se tornou uma formulação única em prol da imagem pessoal. O transmutar-se com uma roupa faz com que o indivíduo assuma como sua uma silhueta outra, que não a sua de origem, ocupando o espaço por meio de um novo contorno.

Dessa maneira, poderíamos nos arriscar a dizer que essa associação entre o corpo e a roupa transfigura-se em um único novo elemento. Contudo, cabe ressaltar que não é nossa intenção afirmar que o corpo e a roupa são elementos indissociáveis. Afinal, se o fossem, perderíamos grande parte do fascínio que as roupas nos proporcionam: o de transformação constante do corpo.

Para Villaça (2007, p.16),

O corpo é o lugar de uma construção identitária que se articula crescentemente com a imagem, substituindo, progressivamente, a idéia de adequa-

1. Deixaremos para investigações futuras o estudo do nu. Não é de interesse por agora discutir o nu como cobertura do corpo ou mesmo a pintura corporal. O que se pretende é a interação da matéria roupa com o corpo e sua relação simbiótica.

2. *Paniers* são estruturas utilizadas sob as roupas para darem volumes às saias. De origem francesa seu nome vem de cestos por terem forma similar ao utensílio.

ção por uma estranheza. Se o corpo servia para vestir o sujeito, a corporeidade contemporânea, transportada pela imagem, traz uma experiência que escapa ao próprio sujeito.

Segundo Svendsen (2010), o corpo e vestuário são elementos distintos e ambos podem e devem ser ampliados, reformulados ou mesmo reinventados por entre outros pares, entre outros corpos e outras roupas. Para tanto, as roupas devem ser pensadas no sentido de que podem e devem ser separadas do sujeito ao bel-prazer e à necessidade dele. Ainda, para o autor, há uma hierarquia para que ocorra essa relação simbiótica, pois, segundo ele, o objeto (roupa) é integrado ao sujeito e não o contrário. As roupas devem acomodar o corpo, elas são uma continuação imediata dele. Ou seja, o corpo coberto pela roupa anuncia outra comunicação e função social.

Dessa maneira, arriscamos a relacionar essa continuação imediata proposta pelo corpo e pela roupa como espécie de agenciamento, corpo-roupa. Consideremos o corpo um elemento, a roupa outro elemento e a relação corpo-roupa um terceiro elemento, que ganha caráter diferenciado. Os dois primeiros elementos estabelecem uma ligação através do corpo e cobertura (roupa) e, apesar de serem de naturezas diferentes, conseguem associar-se em um cofuncionamento, em uma simbiose.

O corpo sempre será um corpo, independente da roupa, assim como a roupa, que mesmo em um cabide permanecerá como uma roupa. Entretanto, quando unidos em um agenciamento, constituem um terceiro papel que ocupará uma determinada função, que poderá ser variável de acordo com a roupa.

Assim sendo, abarcamos as roupas trajadas pelos corpos como códigos territoriais, isto é, registros de algo realizado/escolhido e vestido de maneira subjetiva. Ou seja, a roupa como previamente citada, como uma segunda pele, torna-se marca em um corpo que anuncia e experimenta um grau de territorialização e desterritorialização de acordo com sua ocupação social no espaço, isto é,

Dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele [indivíduo] se posiciona em relação ao seus afetos. (GUATTARI, 1992, p. 22)

Os agenciamentos aqui propostos percorrem uma gama de registros expressivos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo, “uma interpenetração entre o *socius*, as atividades materiais e os modos de semiotização” (p.127).

O vestir profere inúmeros desdobramentos, ele aglutina e legitima o indivíduo no espaço, além de propor experiências, tal como ocorre com o “Parangolé” de Helio Oiticica. O Parangolé não era algo apenas para ser vestido e ser exibido, ele intentava a experiência da pessoa que se vestia juntamente com a

que assistia a *performance*, não se tratava do corpo como esteio da obra, mas sim, a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. É a incorporação de um pelo outro, ou seja, era o vestir como um acontecimento relacional. As capas em tecidos, plásticos, papéis ou jutas não pretendiam valorar materiais; pretendiam construir uma estética do movimento que era elaborada na relação do corpo com o objeto e o movimento. Os Parangolés não dependiam do material escolhido para a sua feitura, eles eram executados pelo interesse do artista no envolvimento e na participação corporal.

O espectador 'veste' a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio 'ato de vestir' a obra já implica uma transmutação expressivo corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição. (OITICICA, 1986, p. 70)

1. CORPO E CIDADE

Os espaços arquitetônicos rotineiramente interpelam o sujeito que o habita, de maneira consciente ou não, os edifícios construídos, as ruas, as praças, são máquinas enunciativas que produzem subjetivações parciais que se aglomeram com outros agenciamentos (GUATTARI, 1992, p. 158). As cidades vão muito além de espaços construídos e funcionais, pois estes agem como máquinas de sentidos e sensações, máquinas abstratas que operam como portadoras de universos incorporais, e que trabalham tanto como uniformizadoras quanto como singularizadoras (Idem).

Portanto, as interferências provocadas pelos agentes constituintes da cidade produzem um espaço híbrido, mutante e visceral, ou seja, a arquitetura e o sujeito que a ocupa, assim como todos os outros elementos constituintes do espaço se integram e se influenciam provocando interferências e ruídos.

Essas interações do espaço sobre o sujeito estão, conseqüentemente, refletidas em sua roupa. A adequação vestimental ao espaço que ele ocupa é de extrema importância para a sua territorialização, afinal o espaço não é o ambiente geográfico somente, é todo o *socius* que o acompanha. A paisagem urbana é personalizada ou modificada de acordo com a roupagem dos seus transeuntes, que utilizam seus espaços tais quais passarelas, objetivando a exibição e a comunicação com os outros, determinando a sua ocupação no espaço social da cidade.

Nessa direção, portanto, as roupas que cobrem os corpos são formas através das quais o sujeito entra em contato com o mundo, de tal modo que elas passam a ter significação primordial na configuração do espaço, seja ele público ou privado. O que queremos dizer é que há uma necessidade de adequação vestimental para se ocupar determinado ambiente.

2. CORPO E MEMÓRIA

A memória está relacionada a uma localização temporal passada, a uma experiência vivida ou relatada que, sob-registro, passa a constituir e a interferir na história do indivíduo. Trata-se de arquivos subjetivos que afetam o indivíduo por alguma causa imaterial. A memória pode estar atrelada a objetos, sons, imagens, ou seja, seu pertencimento pode fazer referência a bens materiais ou não.

A roupa, como um objeto pertinente ao homem, e também, o que de mais próximo há no indivíduo, acaba por ser alimento pujante da memória; em Stallybrass diz-se, “quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (2008, p. 14). O autor ainda cita a artista Nina Payne, descrevendo como ela mexia nas roupas de seu marido após sua morte:

Tudo que tinha que ser guardado estava armazenado num armário no segundo andar da casa: jaquetas e calças que Eric ou Adam podiam eventualmente usar, blusas, gravatas, três camisas feitas de uma pelúcia axadrezada (azul-cinza vermelho-tijolo e ocre-amarelo). Vi que a camisa cinza tinha sido usada uma vez, depois de ter sido passada a ferro e, então, recolocada em seu cabide para ser vestida outra vez. Se eu colocasse minha cabeça no meio das roupas, eu podia cheirá-lo. (Idem, p.14)

Essa descrição da cena revela exatamente o poder da roupa e tudo o que ela representa na memória. Nesse caso, ela se tornou objeto de memória e contemplação, perdendo seu caráter utilitário e efêmero e ganhando caráter afetivo e insubstituível por qualquer outro objeto. Diz ele, “os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem” (Idem, p.11).

Segundo Lopez (2008), existe dois tipos de memória, a individual e a coletiva, a primeira que diz respeito ao que cada indivíduo carrega, suas próprias vivências e experiências, seja a roupa herdada da avó, o vestido de noiva do seu casamento. Já a segunda, refere-se ao conjunto de registros de um grupo; trata da relação de pertencimento do indivíduo ao coletivo. Nesse caso, podemos utilizar como exemplo as roupas que marcaram determinada época: saia *college*, na década de 1950 ou o tubinho da década de 1960.

3. CORPO TRANSMUTADO

A utilização do corpo como instrumento repleto de signos está ligado à evolução da arte. O corpo, tendo um discurso natural, possui variantes simbólicas, torna-se um produto semiótico, permanece capaz de produzir um discurso suscetível de decodificação e de interpretação.

O corpo humano é uma obra de arte viva e pulsante, ou seja, obras estáticas como pinturas e esculturas por mais que façam belas representações do dorso humano podem até incitar o raciocínio ou a emoção, mas não incitam a partici-

pação e o envolvimento do público. Afinal, a arte para Appia deveria acompanhar a tridimensionalidade humana e sua interação com o espaço e como objetos. É conceber o “corpo como obra inacabada que se transforma prontamente” (Appia apud Viana, 2010, p. 17) a cada necessidade de uma ação, uma cena. O corpo pode transmutar-se em vários, apenas com a troca de roupas e adereços.

A roupa se transforma em figurino a partir do momento em que passa a fazer parte da cena constituída, convertendo-se imediatamente em um artifício da comunicação visual inserida no espetáculo. Deve, então, ser considerada tanto quanto o corpo e o artista/ator como um elemento do ritual cênico. Entenda-se a cena, nessa linha de pensamento, como um evento extremamente imagético em busca de experiências sensoriais, desenvolvidas a partir da visão.

O figurino constitui uma relação de interseção entre a linguagem falada e a icônica. Para Gabriel Villela (2004, p. 183), em *Vestindo os Nus*, “o sentido da visão tem hegemonia sobre os outros sentidos e há uma defasagem entre ouvir e olhar”. Considerando esse ponto de vista, a construção do figurino de um espetáculo, como o teatral, tem indispensável importância para a construção cênica e a transmissão da mensagem, já que a primeira informação que se transmite é pelo contato visual. O figurino deve estar sempre inserido no espetáculo, dentro de um conjunto harmônico coerente com a proposta cênica. Isso vale para todas as formas de espetáculo encenadas. Dessa forma, o mote da comunicação se dá por meio do vestuário.

Acredita-se que cada elemento de um traje, figurino ou não, veicula uma mensagem, direta ou indireta através de sua forma, textura e volume. O figurino tem por objetivo contribuir para a representação hierática, ajudando tanto na caracterização quanto na expressividade do corpo. O figurino se coloca como elemento indispensável à narrativa.

A roupa utilizada pelo artista/personagem, conta a história tanto quanto a ação. Entretanto há momentos em que a roupa pode superar a ação, marcando mais a história e a memória do espectador que o próprio enredo. Isso acontece muitas vezes no cinema, no teatro, na televisão, e pode acontecer também, em um *happening* ou em uma *performance*, quando a obra em si é feita através da própria roupa ou figurino.

No cinema, em diversos momentos da história, o figurino/roupa destacou-se como elemento marcante da cena, compondo a *mise-en-scène* e abalizando a época, sendo, muitas vezes, mais lembrado que o próprio enredo, o figurino marca a atriz no imaginário do espectador como em *O pecado mora ao lado*³ e *Bonequinha e Luxo*,⁴ que ainda hoje servem de referências de vestuário. No caso de *O pecado mora ao lado*, muitos até se esquecem do nome do filme, mas o

3. Título original “The Seven Year Itch”, dirigido por Billy Wilder, data de 1955. O vestido

4. Filme datado de 1961, dirigido por Blake Edwards.

figurino de William Travilla,⁵ composto pelo vestido branco esvoaçante, aliado à imagem de Marilyn Monroe, segurando-o contra o vento, nunca será esquecido; enquanto em *Bonequinha de Luxo*, o figurino do estilista francês Hubert Givenchy⁶ para Audrey Hepburn proporcionava à atriz elegância, feminilidade e refinamento. A influência do clássico tubinho preto invadiu não apenas os guarda-roupas das mulheres, mas também determinou novos padrões da imagem feminina, e ainda hoje habita o imaginário por seu luxo e *glamour*.

4. FINAIS

Dessa maneira, vimos a importância do figurino/roupa para a construção da comunicação com o público. Ele é a primeira impressão de uma cena, pois a primeira leitura realizada por um espectador é a visual, a construção de referências e de memórias provocadas pela imagem é o que mais forte atinge o observador.

É justamente nesse contexto de firmar uma imagem, atingir o outro pela cena visual que ações artísticas como os *happenings* e as *performances* se inserem. A exibição do corpo em ação funciona como expressão e linguagem de um enredo.

A roupa ou mesmo o figurino, já que se transformam em sinônimos assim que a primeira entra em ação e faz parte de uma cena deslocada do cotidiano, contam as histórias, adereçam as ações e constituem elemento notável para a comunicação. A roupa em qualquer âmbito da história será sempre carregada de signos e simbologias e suas associações ao corpo e ao movimento ganham vida e colorem a criação artística, seja a *performance*, o cinema ou qualquer outro meio artístico.

REFERÊNCIAS

- CASTILHO, K. *Moda e Linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, G. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- DELEUZE, G.; PARNET, Claire. *Diálogos*. Paris: Flammarion, 1996.

5. William Travilla (1920-1990), figurinista norte-americano começou a trabalhar em Hollywood em 1942. Era amigo de Marilyn Monroe.

6. Hubert Givenchy (1927 – ?), estilista francês, cursou a Escola de Belas Artes, em Paris. Trabalhou com nomes importantes da alta costura como Christian Dior e Elsa Schiaparelli, até abrir sua própria Maison, em 1952. Conheceu Audrey Hepburn em 1953, tornando-se seu amigo e transformando-a em sua musa inspiradora: “Audrey Hepburn encarnou, para mim, um ideal feminino, por suas proporções e também por sua imagem.” Em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/givenchy.htm> (10/03/2012).

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FAVARETTO, C. F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Ed. USP, 1992.
- GUATTARI, F. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica e cartografia do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- CALVINO, Í. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, F. de. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo: nº 10, p. 7-28, dezembro, 1993.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PESAVENTO, S. J. A cidade maldita. Em: SOUZA, Célia Ferraz de; *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- VILLAÇA, N. Oásis ou Deserto? O Imaginário Especial no Projeto Moderno e na Contemporaneidade ou deambulações simbólicas: Os imaginários do espaço. In: *Anais do Congresso Limites*. Niterói, RJ: ABRALIC, 1993.

PROCESSOS COGNITIVOS NA CRIAÇÃO EM DANÇA: A MEMÓRIA QUE ESCREVE E SE INSCREVE NO CORPO

Patrícia Eduardo Oliveira Santos

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

patricia@dancas.org

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é discutir sobre os processos cognitivos subjacentes envolvidos na criação, execução e observação em dança, sob a ótica trazida pelas Ciências Cognitivas. O percurso inicial deste estudo dá-se a partir do questionamento de quais inferências, relacionadas aos diferentes tipos de memória, influenciam nos processos de criação em dança? O estudo foi realizado por meio de uma revisão bibliográfica sistemática nos periódicos de neurociências, cognição e dança, e numa revisão da literatura existente, envolvendo temas como: neurociência, dança, percepção, emoção, redes neurais, neurônios espelho, memória, embodied e cognição. Pela perspectiva das ciências cognitivas, criamos relações para um novo entendimento de corpo, que traz a marca de seu ambiente, que se reconhece pela emoção, corporalizando suas experiências vividas. Neste contexto, as relações estabelecidas no trânsito prático-teórico, instigam e influenciam na construção de novos percursos artísticos, como também na implementação de pesquisas que possam cada vez mais avançar nesta interação de saberes.

PALAVRAS-CHAVE: Ciências Cognitivas; Dança; Memória; Cognição.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss about the underlying cognitive processes involved in the creation, execution and observation in dance from the perspective brought by the Cognitive Sciences. The initial path of this study gives from questioning: what inferences, related to different types of memory, influence in the processes of creation in dance? The study was conducted through a systematic literature review in the journal of neuroscience, cognition and dance, and a review of existing literature, involving topics such as: neuroscience, dance, perception, emotion, neural networks, mirror-neurons, memory, embodied and cognition. From the perspective of cognitive science, we create relationships to a new understanding of the body, which brings the brand of your environment, which is recognized by emotion, embodiment their experiences. In this context, the relations established in traffic practical-theoretical, instigate and influence the construction of new artistic pathways, but also in the implementation of research that could advance this growing interaction of knowledge.

KEYWORDS: Cognitive Science; Dance; Memory; Cognition.

1. INTRODUÇÃO

Ao longo da história, a dança tem mantido uma presença crítica em todas as culturas humanas. Como tem sinergicamente coevoluído com os seres humanos tem alimentado um debate rico sobre a função de arte e a importância da experiência estética, envolvendo vários artistas, historiadores, filósofos e cientistas. Embora as ações da dança possuam muitas características com outras formas de arte, um atributo único lhe é específico, seu foco está no corpo e nas suas possibilidades de interações.

O interesse pelo estudo do movimento do corpo humano tornou-se um tema de crescente relevância. Questões como o controle do movimento do corpo e como estes são aprendidos, dizem respeito não só aos cientistas interessados em fisiologia muscular e biomecânica, mas também aqueles que tentam compreender como o pensamento, raciocínio e aprendizagem são processados pelo cérebro humano. Desse modo, cientistas sociais e neurocientistas estão se voltando para o dançar e dançarinos para ajudar a responder perguntas sobre o funcionamento do cérebro, trazendo assim a dança para o foco das ciências cognitivas, possibilitando uma via exploratória para nossa compreensão da natureza dos cérebros e mentes humanas.

A revolução trazida pelas ciências cognitivas, a partir da convergência de vários saberes e em especial pela neurociência, vem modificando o nosso modo de pensar, a nossa forma de viver, como também os processos que permeiam a criação em dança.

Na passagem do século XX ao XXI, observou-se este deslocamento da relevância teórica atribuída à psicologia para uma ênfase crescente na biologia, sobretudo nos genes, no cérebro e em seus moduladores. O avanço das neurociências se inscreve tanto nesse movimento de naturalização do humano quanto nesse impasse de superação dos dualismos. Trata-se de um campo heterogêneo, com tensões e discordâncias, onde se faz necessário à compreensão dos processos neurobiológicos para o entendimento de como se constrói o processo de aquisição de conhecimentos. (SANTOS, 2012, p. 2)

Esse processo de cognição que acontece no corpo, está modulado por vários sistemas que atuam em codependência entre organismo e ambiente em uma relação de retroalimentação.

A cognição como uma ação corporificada pode ser compreendida a partir da dependência do tipo de experiência que se dá por se ter um corpo com várias capacidades sensoriomotoras e pelo fato das capacidades sensoriomotoras individuais estarem arraigadas em um contexto biológico, psicológico e cultural. (VARELA, 1993 in SANTOS, 2012b, p.10)

Assim os sistemas de memórias vão escrevendo um novo vocabulário/repertório, baseado nas experiências que estarão sendo vivenciadas, juntamente com

o referencial que já foi inscrito, que acessamos de maneira inconsciente, diante da emergência dos fatos, ou de forma consciente evocando ou rememorando a sua execução, influenciando e sendo influenciado por outros sistemas como emoção, atenção, percepção, ação, num processo associativo que envolve tanto a aquisição, o armazenamento, a recuperação e o uso destas informações, refazendo os padrões do nosso cérebro, corroborando para o desenvolvimento cognitivo.

2. COMO AS MEMÓRIAS SÃO FORMADAS

Muitas vezes no entendimento do senso comum, pensamos em memória como algo que envolve coisas armazenadas na mente, mas isso é apenas uma metáfora. Em um sentido muito real, não há “nada” na mente, nenhuma coisa, isto é, exceto possibilidades de relacionamentos (em forma de conexões e mapeamentos neurais). No geral ela é compreendida como um processo de retenção de informações no qual nossas experiências são arquivadas e recuperadas quando as evocamos, ideia que está relacionada com sua origem etimológica no latim e significa (CHAUÍ, 2005) a faculdade de reter e/ou readquirir ideias, imagens, expressões e conhecimentos adquiridos anteriormente reportando-se às lembranças, reminiscências.

As principais explicações sobre como as memórias são originadas e sobre a sua funcionalidade, ou seja, como ela é utilizada para reter e recordar as nossas experiências. Identificam mecanismos operacionais como os procedimentos de codificação, retenção e recuperação. A intenção destas proposições nos fornece um modelo como um mecanismo, embora essa ideia remeta a uma compreensão zoneada de funcionalidades, se faz necessária para identificar as diversas mobilidades da memória e adentrar neste processo.

Alguns modelos diferentes de memória têm sido propostos, o modelo de fase de memória é muitas vezes o mais usado para explicar a estrutura básica e função da memória. Inicialmente proposto em 1968 por Atkinson e Shiffrin, esta teoria aponta três fases distintas de memória: a memória sensorial, memória de curto prazo e memória de longo prazo. Dessa forma, este modelo será utilizado como exemplificação principal, sendo adicionado a ele as atualizações conceituais ocorridas ao longo das pesquisas.

Memória sensorial:

É o primeiro estágio da memória, responsável pelo processamento inicial das informações, ocorrendo através da percepção da realidade pelos sentidos, sendo armazenadas por um período muito curto de tempo, geralmente por não mais do que meio segundo para a informação visual e 3 ou 4 segundos para a informação auditiva. Atendemos a apenas certos aspectos dessa memória sensorial, permitindo que algumas dessas informações passem para a próxima fase. Na verdade, este estímulo sensorial, acontece em forma de imagens (no caso da visão), ou, mais precisamente, imagens residuais. Embora o estímulo real possa ter desaparecido, ainda podemos percebê-lo por mais um segundo.

Pode ocorrer em duas modalidades de acordo com o estímulo: I) como memória icônica (SPERLING, 1960) – imagem visual. Embora a maioria das pessoas pareça acreditar que as imagens visuais duram mais tempo (com base na intuição, e não ciência), elas duram aproximadamente 1/4 de segundo. II) como memória ecóica (NEISSER, 1967)- imagem auditiva. Estes (bem como outros sentidos) parecem durar até 3 segundos.

Essas modalidades geram informações cruas, não estando relacionadas a alguma significação que provavelmente serão perdidas se não forem envolvidas pelos processos de reconhecimento de padrões e atenção, necessários ao transporte para a fase seguinte: a) O reconhecimento de padrões – a partir das novas informações sensoriais, é gerada uma busca por meio da memória de longo prazo, num esforço para encontrar-lhes uma correspondência, ou seja, um processo associativo a padrões existentes. b) Atenção – Quanto mais prestarmos atenção a um estímulo, o mais provável é que ele continue no armazenamento para memória seguinte (memória de curto prazo).

Memória de curto prazo (STM)

Também conhecida como memória ativa, operacional (BADDELEY et al, 1974) ou de trabalho (BADDELEY et al, 1974). É o aspecto de memória que trás o estar ciente, ou pode ser trazido de volta muito rápida e facilmente. É onde se elabora o pensamento e a imaginação. A maior parte da informação armazenada na memória ativa será mantido durante cerca de 20 a 30 segundos (PETERSON & PETERSON, 1959).

Para estender essa duração, podem-se usar alguns procedimentos:

a) Manutenção de Ensaio – o processo de verbalização repetida ou o pensar sobre a informação. É um decorar momentâneo, não vai ajudar a obter a informação da memória de longo prazo, mas vai ajudar a mantê-lo em memória de curto prazo por um pouco mais de tempo;

b) Capacidade – é limitada numa média de sete itens (MAGIC # 7 (+ / – 2)), definido por George Miller (1956). Porém, lidamos com um numero bem maior de informações ao mesmo tempo, causando algumas perdas no processo de memorização;

c) Efeitos de Primazia e Recência – conferem as informações recebidas uma maior possibilidade de serem lembradas, tanto a primeira (Primazia) informação percebida quanto a mais recente (Recência), podendo chegar à memória de longo prazo com mais facilidade. Assim, a informação do “meio” é menos provável de ser lembrada;

d) Ensaio de elaboração – Enquanto o ensaio de manutenção vai ajudar a manter as informações em STM, a única maneira de trazer a informação para memória de longo prazo é através de ensaio elaborativo, que ocorre conectando novas informações com as previamente armazenadas, já existentes, num processo associativo.

Dessa forma, a informação que está sendo ativada é representada por um padrão de atividade neural no cérebro, tornando-se representada de forma mais

permanente por mudanças de orientação na conectividade neural no cérebro, processo referido como armazenamento. Mas a informação que não foi ativada é simplesmente perdida e logo após, a atenção é dirigida em outro lugar. Mas a memória de trabalho não é realmente um lugar onde as coisas são armazenadas temporariamente. Na verdade, é mais uma questão de ciclos temporários de excitação neural que, se repetidos muitas vezes, eventualmente, deixarão a sua marca como a memória mais permanente.

Memória de longo prazo (LTM)

Refere-se ao armazenamento de informação permanente, aparentemente sem limites, que contém todo o nosso conhecimento do mundo e as memórias do passado. Esta informação é totalmente fora da nossa consciência, mas pode ser posta em memória de trabalho para ser usada quando necessário. Algumas dessas informações são bastante fáceis de lembrar, enquanto outras memórias podem ser difíceis de recuperar. São memórias consolidadas que afetam nossas percepções do mundo, e este conhecimento prévio afeta a forma como percebemos a informação sensorial.

Desde o seu armazenamento a LTM é organizada em esquemas, estes funcionam como modelos mentais do mundo. A informação é armazenada em redes interligadas a estes esquemas, que por sua vez, formam estruturas complexas de conhecimento. Esquemas relacionados são ligados entre si, e as informações que ativam um esquema também ativam outros que estão intimamente ligados. Esta é a forma como nos lembramos do conhecimento relevante quando uma informação semelhante é apresentada. Esses esquemas nos guiam, desviando nossa atenção para a informação relevante e permitindo-nos ignorar o que não é importante.

Partindo do critério da possibilidade de verbalização, duas formas principais da memória em longo prazo podem ser distinguidas. A primeira é a memória declarativa (COHEN, 1984; SQUIRE e ZOLA-MORGAN, 1991): a memória de todos os fatos cientes que podem ser lembrados e descritos em palavras, como o próprio significado das palavras ou o que você comeu na noite passada.

Esta forma de memória é também chamado de memória explícita, porque você pode nomear e descrever cada uma dessas coisas lembradas explicitamente. A outra forma de memória em longo prazo é a memória não-declarativa, também é conhecido como a memória implícita, quando se exprime por outros meios que não as palavras. Por exemplo, andar de bicicleta, fazer malabarismos, está expressando memórias de habilidades motoras que não exigem o uso da linguagem.

A memória implícita (SQUIRE e KNOWTON, 1995) também possui suas subdivisões: a memória de procedimento, reflexos condicionados, condicional emotivo e efeito “priming”.

A memória de procedimento permite a aquisição de habilidades motoras e seu melhoramento. É um procedimento inconsciente, porque é composto de comportamentos automáticos, sensorio-motores que estão tão profundamente enraizadas que já não estamos cientes deles. É também onde muitos de nossos reflexos condicionados e as respostas emocionais condicionadas são armazenadas. A apren-

dizagem associativa que constitui a base para essas formas de memória é um processo muito antigo, filogeneticamente falando, e pode ter lugar sem a intervenção da mente consciente, ou seja, formamos estas memórias implícitas sem ter consciência disso. A memória implícita é o tipo de memória latente de que não estamos cientes, mas que, no entanto, influencia o nosso comportamento.

A memória explícita também pode ser dividida em subtipos – de memória episódica e semântica (GAZZANIGA et al., 2006):

a) Memória episódica (às vezes chamada memória autobiográfica) – permite a lembrança de eventos experimentados pessoalmente em um tempo e lugar específico. Inclui memórias como a refeição da noite anterior, ou nomes de antigos colegas, ou data de algum evento público importante. A característica mais marcante da memória episódica é que você se vê como um ator nos acontecimentos que lembrados. Memoriza não só os eventos em si, mas também todo o contexto que os rodeia, inclusive a carga emocional;

b) A memória semântica – é o sistema usado para armazenar o seu conhecimento do mundo. É uma base de conhecimento que todos nós temos e muito do que podemos acessar rapidamente e sem esforço. Inclui a nossa memória dos significados das palavras, é o tipo de memória que nos permite recordar não só os nomes de grandes capitais do mundo, mas também os costumes sociais, as funções das coisas, e sua cor e odor. Inclui também a nossa memória das regras e conceitos que nos permitam construir uma representação mental do mundo sem quaisquer percepções imediatas. Está associada com o significado dos símbolos verbais. É independente do contexto espacial / temporal no qual foi adquirido. Uma vez que é uma forma de memória de referência que contém informações acumuladas repetidamente ao longo de nossas vidas.

A memória semântica pode ser considerada como o resíduo de experiências armazenadas na memória episódica. Por outro lado, a compreensão de nossas experiências pessoais é necessariamente devido aos conceitos e conhecimentos armazenados em nossa memória semântica. Assim, vemos que estes dois tipos de memória não são entidades isoladas, mas sim estão interagindo o tempo todo.

3. APRENDIZAGEM E MEMÓRIA NA DANÇA

As complexas sequências de movimentos executados pelos dançarinos em solos, duetos e peças, mostram a capacidade humana para a recordação destas sequências, onde podem ser utilizados estímulos específicos que prolonguem a duração da informação, melhorando a capacidade de atenção, favorecendo uma maior possibilidade de recordação das ações realizadas. Sequências estruturadas (balé clássico) possuem características diferentes para recordação em relação as não estruturadas (dança contemporânea) (JEAN, CADOPPI, e ILLE, 2001). Tarefas verbais podem gerar uma interferência significativa (ensaio verbal).

A habilidade adquirida por várias experiências corporais gera uma maior possibilidade de semelhanças e acionamento por estímulos diversificados. Um

bom exemplo se visualisa na variedade de estratégias e técnicas para codificar as sequencias de movimento, como a indicação de movimentos corporais com a mão – marcação – (ALLARD & STARKES, 1991; KIRSH, MUNTANYOLA, JAO, LEW, & SUGIHARA, 2009), um meio de trabalho econômico, com a redução de movimento e gasto de energia, mas que ajuda a verificar movimentos, ritmo, direção e espaçamento. Além de sua utilidade como uma técnica de ensaio.

Não somente nas especificidades técnicas podem ser evidenciados e trabalhados os conhecimentos sobre memória. O conhecimento das estruturas da memória de longo prazo para a dança são influenciadas pelo grau de experiência em dança (BLÄSING, 2010). Por exemplo, Bläsing, Tenenbaum, e Schack (2009) compararam estrutura hierárquica da ação básica a partir de conceitos de movimentos do balé em bailarinos profissionais, amadores e em não bailarinos. As estruturas cognitivas para o movimento dos bailarinos profissionais e amadores foram similares para os princípios biomecânicos, mas não para os não bailarinos. Porém quando direções espaciais ligadas aos movimentos foram utilizadas como estímulos (BLÄSING & SCHACK, 2011), apenas dançarinos profissionais, refletiram uma representação funcional para a estrutura do movimento.

Outros estudos investigam a hipótese de que os dançarinos especialistas preveem quando eles assistem dança e esta previsão se baseia na memória para o material de dança e transições entre movimentos, frases e seções. Por exemplo, Opacic, Stevens, e Tillmann (2009) demonstraram que após exposição intensa a exemplos de transições em dança que estão de acordo com uma gramática artificial, observadores de dança novatos, são cada vez mais precisos na seleção de novas sequencias gramaticais. Resultados também são observados em pesquisas que evidenciam o olhar do expectador através de experiência visual, desenvolvendo tanto o aprendizado de novos conceitos, como o aumento da preferência ao material específico de dança (STEVENS et al., 2010).

Assim, aprendizagem e memória dão suporte para o nosso conhecimento, habilidades e planejamento, fazendo-nos considerar o passado, nos situarmos no presente e prevermos o futuro. Forma a base de nosso conhecimento, estando envolvida com nossa orientação no tempo e no espaço e nossas habilidades intelectuais e motoras.

4. CONSIDERAÇÕES

Com a evolução das sociedades humanas, as características da dança e dançarinos mudaram ao longo do tempo (DAPRATI, IOSA, & HAGGARD, 2009), mas normalmente, a dança está associada com um ou vários corpos em movimento que estão criando, aprendendo e recriando novas estruturas de movimentos com base em suas experiências sensoriomotoras que foram armazenadas ao longo do tempo. Essas evocações tanto lançam mão das informações que se situam na memória de longo prazo e que surgem inconscientemente no momento de composição na dança, como uma resposta imediata a um estímulo, como pode ser visualizado por exem-

plo em uma Jam session de contato improvisação, que também podem ser evocada conscientemente num momento de elaboração de uma sequencia coreográfica.

Não obstante, esses momentos de consciência dos atos, ou a falta desta, também são provisórios, não se mantêm ao longo do processo, pois também são modulados por outros fatores como estados emocionais, estilos de danças, métodos de criação, habilidades técnicas e interações do ambiente. Em resumo, é através do corpo em movimento que somos capazes de perceber o mundo exterior e essa encorporação desempenha um papel central na estruturação de nossas vivências, percepções, ações e nossa cognição.

REFERÊNCIAS

- ALLARD, F., & STARKES, J. L. Motor skill expertise in sports, dance and other domains. In K. A. ERICSSON & J. SMITH (Eds.). *Toward a general theory of expertise: prospects and limits* (pp. 126-171). Cambridge: Cambridge University Press. 1991.
- ATKINSON, R.C. E SHIFFRIN, R. M. The control of short-term memory. *Scientific American* 225, 82-90. 1971.
- _____. Human Memory: A Proposed System and Its Control Process. In: K. SPENCE & J. SPENCE (Eds.). *The Psychology of Learning and Motivation: Vol. 2*. Nova York: Academic Press. 1968.
- BADDELEY, A. D. E HITCH, G. Working memory. In: BOWER, G. A. (Ed). *The Psychology of Learning and Motivation*. New York: Academic Press. 8, 47-89. 1974.
- BADDELEY, A. *The Psychology of Memory*. Nova Iorque: Basic Books. 1976.
- _____. Working memory. In MS GAZZANIGA (Ed.). *The cognitive neurosciences* (pp. 755-764). Cambridge, MA: MIT Press. 1995.
- BAILEY, CH & KANDEL, ER. Molecular and structural mechanisms underlying long-term memory. In MS GAZZANIGA (Ed.). *The cognitive neurosciences* (pp. 19-36). Cambridge, MA: MIT Press. 1995.
- BLÄSING, B. The dancer's memory. In B. BLÄSING, M. PUTTKE, & T. SCHACK (EDS.). *The neurocognition of dance: mind, movement and motor skills* (pp. 75-98). London: Psychology Press. 2010.
- BLÄSING, B., PUTTKE, M., & SCHACK, T. *The neurocognition of dance: Mind, movement and motor skills*. London: Psychology Press. 2010.
- BLÄSING, B., & SCHACK, T. Mental representations of spatial movement parameters in dance. *Spatial Cognition and Computation*. DOI: 10.1080/13875868.2011.626095. 2011.
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. 13 ed. São Paulo: Ática. 2005.
- COHEN NJ. Preserved learning capacity in amnesia: evidence for multiple memory systems. In: SQUIRE LR, BUTTERS N. (Ed). *The Neuropsychology of Memory*. New York: Guilford Press, pp.83-103. 1984.
- BLÄSING, B., TENENBAUM, G., & SCHACK, T. The cognitive structure of movements in classical dance. *Psychology of Sport and Exercise*, 10(3), 350-360. 2009.

- DAPRATI, E., IOSA, M., & HAGGARD, P. *A dance to the music of time: Aesthetically-relevant changes in body posture in performing art.* *PLoS One* 4 (3), e5023. 2009.
- GAZZANIGA, MS, IVRY, RB, & MANGUN, GR. *Cognitive neuroscience: the biology of the mind.* London: Norton. 1998.
- _____. *Neurociência cognitiva – a biologia da mente – 2ª. Ed. – Porto Alegre: Artmed.* pp. 767. 2006.
- JEAN, J., CADOPI, M., & ILLE, A. How are dance sequences encoded and recalled by expert dancers? *Current Psychology of Cognition*, 20, 325-337. 2001.
- KIRSH, D., MUNTANYOLA, D., JAO, R. J., LEW, A., & SUGIHARA, M. Choreographic methods for creating novel, high quality dance. In L.-L. CHEN, L. FEIJS, M. HESSLER, S. KYFFIN, P. L. LIU, K. OVERBEEKE & B. YOUNG (Eds.), *Proceedings of the 5th International Workshop on Design and Semantics of Form and Movement (DeSForM)*. (pp. 188-195). Taipei: National Taiwan University of Science. 2009.
- MILLER, G. A. The Magical Number Seven, plus or minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information. *Psychological Review*, 63, 81-97. 1956.
- NEISSER, U. *Cognitive psychology.* New York: Appleton – Century – Crofts, 1967.
- OPACIC, T., STEVENS, C., & TILLMANN, B. Unspoken knowledge: Implicit learning of structured human dance movement. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 35(6), 1570-1577. 2009.
- PETERSON LR, PETERSON MJ. Short-term retention of individual verbal items. *Journal of Experimental Psychology* 1959;58:193-198. 1959.
- SANTOS, Patrícia E. O. Dança e Neurociência: Processos Cognitivos envolvidos na Criação, Execução e Observação Estética. *ANAIS do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA – Comitê Interfaces da Dança e Estados do Corpo- Julho, São Paulo.* UNESP, p.2. 2012.
- SANTOS, Patrícia E. O. SILVA, Graziela F. da. Aspectos neurocognitivos-culturais envolvidos nos Processos de criação em Dança. *Anais VIII ENECULT.* Salvador. EDUFBA. p.10. 2012b.
- SCHACTER, DL. Implicit memory: A new frontier for cognitive neuroscience. In MS GAZZANIGA (Ed.). *The cognitive neurosciences* (pp. 815-24). Cambridge, MA: MIT Press. 1995.
- SPERLING, George. The information available in brief visual presentations. *Psychological Monographs* 74 (11): pp. 1-29. 1960.
- SQUIRE, LR & KNOWLTON, BJ Memory, hippocampus, and brain systems. In MS GAZZANIGA (Ed.). *The cognitive neurosciences* (pp. 825-837). Cambridge, MA: MIT Press. 1995.
- SQUIRE LR, ZOLA-MORGAN S. The medial temporal lobe memory system. *Science*. 253 p.1380-1386. 1991.
- STEVENS, C., WINSKEL, H., HOWELL, C., VIDAL, L. M., LATIMER, C., & MILNE-HOME, J. Perceiving dance: schematic expectations guide experts' scanning of a contemporary dance film. *Journal of Dance Medicine and Science*, 14(1), 19-25. 2010.
- VARELA, F. J; THOMPSON, E; ROSH, E. *The embodied Mind: cognitive science and human experience.* Cambridge/London: MITPress, 1993.

VARIAÇÕES EM TORNO DO CORPO NO CINEMA: A UTOPIA DA DANÇA DAS IMAGENS

*Paulo Carneiro da Cunha Filho*¹

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMO: O cinema mantém uma relação história com a dança, o que permitiu a preservação de registros importantes da atividade coreográfica moderna, mas também a formulação de novas experiências de gênero, incluindo aqui as diversas modalidades ditas “musicais”, em que a dança se constituiu como um modalizador da linguagem cinematográfica. Assim, da presença temática às articulações da forma fílmica, a dança elevou o corpo à condição de figura de linguagem no campo audiovisual. Nessa perspectiva, a apresentação pretende aprofundar a análise de uma sequência de dança do filme “Le Livre de Marie”, de Anne-Marie Miéville e, a partir de sua decupagem, revisitar os lugares do corpo no cinema.

As relações – é fundamental insistir no plural – entre o cinema e a dança foram simultâneas e são perenes. As duas formas de expressão estão vinculadas desde o nascimento do cinema tal qual o cogitamos ainda hoje – ou seja, uma exibição pública e coletiva de um bloco de imagens fotográficas em movimento e sons. E mesmo antes, como se percebe nas experiências de pré-cinema.



Figura 1. Sequência fotográfica de Eadweard Muybridge.

1. Doutor em Artes pela Universidade de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), pesquisador do CNPq. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco.

Eadweard Muybridge talvez seja o mais citado desses precursores do cinema e, como fotógrafo inglês que experimentou o uso de múltiplas câmeras para captar o movimento, dedicou muita atenção à dança. E, como iria suceder posteriormente no cinema, sua ideia de dança estava muito além – e aquém – da dança erudita. Entre seus estudos dos movimentos da dança, que fazem parte das *Animal Locomotion Series*, existe um trabalho singelo e belo, cujo título é *Woman Dancing (Fancy)*, mostrando Kate Larrigan, bailarina de Nova Iorque em 1887.



Figura 2. Sequência fotográfica de Eadweard Muybridge.

O cinema nasceria oito anos mais tarde. E é de 1899 o filme *La Danse du Feu* (ou *La Colonne de Feu*), com apenas um minuto e seis segundos. É uma breve narrativa coreografada, suavemente colorida à mão, quadro a quadro.



Figura 3. Plano de *La Danse du Feu*, de Georges Méliès.

Num cômodo decorado com estátuas estranhas, um demônio verde surge de um enorme caldeirão e dança, acendendo o fogo. Subitamente, aparece uma mulher vestida com um largo vestido branco, que ela balança até que o demônio desaparece. Apenas aparentemente simplória, a cena pode ter sido inspirada num romance escrito em 1887 por Rider Haggard e intitulado *She*. A personagem feminina chama-se Ayesha, símbolo da feminilidade imortal. A colorização artesanal do filme carregam a coreografia de uma tensão muito popular, vaudevillesca, teatral — o que seria um modelo permanente da presença da dança no cinema.

Mas o cinema tem uma coreografia particular, não podemos esquecer. Quando Dziga Vertov filmou *O Homem com a Câmera* estava coreografando a cidade em Moscou nos primeiros anos da Revolução Soviética.



Figura 4. Plano de *O Homem com a Câmera*, de Dziga Vertov.

Quando Robert Bresson filmou *PickPocket* estava coreografando o roubo de uma carteira no metrô de Paris, a partir da decupagem dos gestos do ladrão. No caso de Vertov, há um vínculo entre o uso do movimentos dos corpos e das máquinas, inclusive da cidade, e a prática da montagem como portadora de sentido do filme. No caso de Bresson, trata-se de uma decupagem dos gestos do cotidiano, fragmentados a ponto de serem empurrados à fronteira entre o movimento natural e o artificial, entre a vida comum e a cena hipercoreografada. Em ambos, poderia-se falar de uma lição de anatomia do cotidiano, exposto e analisado segmento por segmento — do mesmo modo que um yogui com seus ásanas ou um bailarino com seus passos expõem e analisam o que é o corpo e suas intersecções.

Mas, em geral, quando falamos em cinema e dança lembramos, retrospectivamente, do presente ao passado, de *Pina* (Alemanha, 2011), de Win Wenders, homenagem a Pina Bausch; mas também da franquia *Sexy Dance* (EUA, 2010), de Jon Chu, ou *Cisne Negro* (EUA, 2010), de Darren Aronofsky. E *Billy Elliot* (Reino Unido, 1999), de Stephen Daldry; e *Tango* (Espanha, 1995), de Carlos Saura, que

já explorara o flamenco em *Bodas de Sangue*; e *O Baile* (França, 1983), de Ettore Scola, do mesmo ano de *Flashdance* (EUA, 1983, de Adrian Lyne). E *Os Embalos de Sábado à Noite* (EUA, 1977), que tinha John Travolta brilhando nas discotecas sob a direção de John Badham. Há *West Side Story* (EUA, 1960), o clássico de Robert Wise, e o mais clássico ainda *Cantando na Chuva* (EUA, 1952).



Figura 5. Plano de *Pickpocket*, de Robert Bresson.

O sistema de encenação de Stanley Donen mudou a perspectiva da dança n cinema, encadeando os segmentos coreografados com a narrativa e explorando circunstâncias propriamente cinematográficas como o cenário, a iluminação e os movimentos de câmera. Os planos-sequência se sucedem de forma inusitada, numa demonstração de domínio das duas dimensões da representação – a filmada e a dançada.



Figura 6. Plano de *Cantando na Chuva*, de Stanley Donen.

A rigor, a dança participou e participa da constituição da linguagem cinematográfica, ao sugerir figuras muito especiais – movimentos de câmera, enquadramentos, definições da banda sonora. E o cinema, fatalmente, terá sugerido elementos para a coreografia.

É claro que temos um conjunto amplo, que vai da dança filmada aos espetáculos dançados que empregam o registro filmado. A dança filmada inclui a captação de espetáculos, os arquivos de registro, inclusive de ensaios, material que vai se acumulando para uma possível história da dança nas suas diversas soluções posteriores ao final do século 19. Há a dança para a câmera: situações em que as coreografias tem um (ou vários) pontos de observação que não são os mesmos da platéia italiana ou elizabethana; onde se dança para esse ser da invisibilidade, para a lente.

Muitos anos atrás, na minha tese de doutorado, tentei demonstrar que a encenação no cinema é, em grande medida, uma colocação-em-corpo (mise-en-corps) da linguagem. No lugar de uma encenação transparente, na qual o corpo do encenador desaparece, o cinema é fundamentalmente a figuração constante do autor do filme – e figuras de linguagem muito particulares e modernas do cinema são a prova disso: como o olhar-para-a-câmera, a voz *off*, a câmera-na-mão.

O que temos, na verdade, quando pensamos em cinema é a escrita (o registro) do movimento pelo filme (seja ele gravado em película, seja em digital). Trata-se, portanto, de um bailado muito particular, o cinema, no qual vemos, explicitamente, filmes “sobre” a dança, comédias musicais, documentários com coreógrafos e seus trabalhos, o que há poucos anos começou a se chamar de videodança, mas ainda os cliques musicais, as animações e as elaborações virtualizadas do 3D. Entre outras modalidades possíveis e suas combinatórias.

Quando falamos em combinatórias poderíamos imaginar um modelo que articulasse as manifestações expressiva segundo sua relação ao movimento (ou seja, aquelas estáticas e aquelas fluentes) e segundo as condições dos suportes (aqueles persistentes e aqueles fugazes). Eis que dança e cinema estão do mesmo lado do quadro quando nos referimos à fluência (aos movimentos que constituem ambas), mas separadas conforme o suporte. O cinema perdura, a dança se esvanece.

QUADRO DE TECNICAS DO GESTO E DO TRACO	MANIFESTACOES ESTATICAS	MANIFESTACOES FLUENTES
SUPORTE PERSISTENTE	TECNICAS DO TRACO: ESCULTURA, PINTURA, FOTOGRAFIA, ESCRITURA	TECNICAS DO TRACO E DO GESTO: FONOGRAFIA, CINEMATOGRAFIA
SUPORTE FUGAZ	ESCRITA SOBRE A AREIA	TECNICAS DO GESTO: MIMICA, DANCA, MUSICA, CIRCO, TEATRO.

Quadro 1. Cenografia Geral, segundo Xavier de France.

Quando pensamos nas comédias musicais americanas dos anos 1930 ou 1940, percebemos como elas elaboram o discurso da esperança – como viver no meio de uma crise econômica que colocou milhares de americanos na miséria. Só assim podemos justificar os dois modelos coreográficos mais comuns nesse gênero: os duos (porque era preciso ser fiel e amar) e os grandes momentos de balé coletivo (porque era necessário ser capaz de trabalhar juntos num contexto complexo). Seria possível imaginar ainda que a comédia musical também provocou uma mudança interessante, ao trazer os passos eruditos para conviver com o sapateado ou com a dança popular. Dançamos para sermos felizes e suportar o infortúnio, os momentos difíceis. Naqueles filmes, o cinema dançou para dar esperança aos americanos.

Mas como explicar o imenso sucesso desses filmes no resto do mundo? E as tentativas de imitá-los, inclusive no Brasil, como fizeram tantas chanchadas? Seria preciso entender que os movimentos articulados pelos bailarinos americanos filmados nos anos 1930 ou 1940 também faziam parte do processo de aculturação geral dos povos do mundo pela indústria do entretenimento dos Estados Unidos. Não se exportaram apenas os filmes musicais – mas igualmente o sentimento da crise econômica e a vontade de que o mundo pudesse ser coreografado como naqueles filmes.

E hoje, quando vemos Pina, de Win Wenders? O que explica esse tipo de filme? Ou o Cisne Negro? Claro que a coreografia dos últimos 30 anos se afastou da construção do filme musical hollywoodiano. O corpo fragmentou-se, a harmonia dissipou-se, o gesto agora é dissonante. Os filmes, é claro, também estão confusos e desarticulados: a história não se sucede linearmente, a câmera deriva sem respeitar os códigos do *raccord* perfeito.

Gilles Deleuze marcou a entrada do cinema na modernidade com a experiência do neo-realismo italiano. Ali se produziu um efeito de compressão do espaço-tempo que permitiria vislumbrar a passagem dos filmes narrativos clássicos para o cinema narrativo moderno. Mas, se pudéssemos entender a deriva moderna do cinema e de suas danças, deveríamos provavelmente pensar nos anos 1960. Vamos ver, em 1964, Godard filmar *Band à Part*. Três jovens se conhecem num curso de inglês e se unem em amizade. Durante três dias, os dois rapazes e a moça vão combinar um roubo e descobrir, afinal, a intimidade de cada um. Num determinado momento da trama, os três jovens estão num café e algo extraordinário acontece.

Essa sequência muda tudo. Não mais a ideia tradicional da coreografia, nem mesmo na ousadia de *Cantando na Chuva*, mas algo novo. O coreografado é o narrativo em sua dupla dimensão: a história dos três jovens e o discurso autoral de Godard, de quem escutamos a voz. Um jogo entre a presença da música, a princípio diegética, e sua suspensão, deixando dúvida a voz que conta o que sente cada um dos três personagens. E a repetição dos passos, ensaiados e “naturais” a um só tempo. O filme dança, ao mesmo tempo em que os personagens dançam.



Figura 7. Fotografia de cena de *Band à Part*, de Jean-Luc Godard.

Além disso, a dança está na rua, como se fosse da natureza das personagens dançar. Não estamos num palco, muito menos num palco fílmico – o cenário de *Cantando na Chuva*, por exemplo. Estamos na esfera da locação real, herança direta do neo-realismo deleuziano.

Mais adiante, outro movimento. Anne-Marie Miéville roda um curta-metragem em 1984, intitulado *Le Livre de Marie*. Esse curta é acrescentado ao programa do lançamento europeu de *Je Vous Salue Marie*, de Godard, seu marido. O curta de Miéville conta a história de uma menina cujos pais estão se separando. Trata-se de acompanhar esse personagem delicado que sofre de uma situação que não domina. Um dia, a menina chega em casa sozinha, coloca uma música para tocar e algo de extraordinário se passa, reconfigurando a presença da dança no cinema.



Figura 8. Plano de *Le Livre de Marie*, de Anne-Marie Miéville.

O que há de excepcional nessa sequência é difícil de analisar. Sente-se, é claro, algo de extrema densidade dramática. A menina explora seus sentimentos de perda, de antecipação da separação dos pais. Mas não é isso exatamente que chama a atenção. Olhando com mais atenção, verifica-se que os movimentos instalam um momento de síntese simbólica, algo fluido e energético. O que se passa diante dos nossos olhos é uma composição dinâmica, unificada da vida, transposta em ritmo e gesto.

Certa vez, explicando a mitologia védica da deusa Shiva, Fritzof Capra afirmou que, às vezes, numa dança, cada partícula não apenas representa os gestos da energia, mas a energia do gesto, num processo de criação e destruição inatingível em outros modos de ser no mundo. É o cosmos inteiro que está na cena, na fluidez da dança que o suporte persistente do filme mantém e repete quantas vezes desejarmos.

Não é uma dança, que poderia ser repetida noutra apresentação, mas a mesma dança que o filme reitera. A fonte do movimento. Aqui é o problema da sensibilidade que explica como dança e filme se interpenetram. Trata-se de uma abertura para a subjetividade. Certos objetos, certas situações, como a representada no filme de Anne-Marie Miéville, solicitam um conjunto particular de sentidos – para produzir, na recepção, modos de sensibilidade igualmente específicos.

Temos, lado a lado, aquilo que Lessing separava: espaço, simultaneidade, corpos; e tempo, sucessão, ação. Disso ressalta uma experiência autônoma, que só a subjetividade efetiva. Le Livre de Marie diz, quando dança: a comprovação final se dá pela subjetividade e aponta para o seu caráter pessoal e íntimo. A inscrição sensível está no mundo, mas na forma de um espetáculo coletivo.

REFERÊNCIAS

- AGEL, Henri. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- _____. *Estética do Cinema*. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.
- ARNHEIN, Rudolf. *O cinema como arte*. Trad. Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1985.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel et al. *A Estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- _____. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 1993.
- _____. O Ponto de Vista. In: GEADA, Eduardo (Org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- BALÁZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbun, [19--].
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Trad. Vinícius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BAZIN, André. *O Cinema*. Trad. Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BAZIN, André. *O Cinema da Crueldade*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Albatros, 1979.
- _____. *Entre-Imagens*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, Quem Faz os Filmes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHARNEY, Leo; SCHWATZ, Vanessa R (Org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CRUZ, Maria Tereza. Experiência Estética e Estetização da Experiência. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 12/13, jan. 1991.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FONTANELLA, Francisco Cock. *O Corpo no limiar da subjetividade*. Piracicaba: Ed. Unimep, 1995.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme. O cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- GUNNING, Tom. O Cinema das Origens e o Espectador (in)Crédulo. *Revista Imagens*, Campinas, n. 5, p. 52-61, ago./dez. 1995.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos* – Petrópolis, RJ: Vozes, 1998
- LUZ, Rogério. A experiência do espectador comum de cinema. *Textos de Cultura e Comunicação*. Salvador, v. 2, n. 31, p. 41 – 52, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos A. R. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. A Significação no Cinema. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972. (*Coleção Debates*; v. 54)
- _____. O dispositivo cinematográfico como instituição social. (entrevista). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Trad. Hugo Sérgio Franco. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- _____. *O Significante Imaginário*. Trad. Antonio Durão. Lisboa: Horizonte, 1980.
- PANOWSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. Trad. César Bloom. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

TÃO DENTRO E TÃO FORA, TÃO FORTE E TÃO FRACA: A REPRESENTAÇÃO CORPORAL E OS PAPÉIS SOCIAIS DA MULHER NO FOLGUEDO CAVALO MARINHO NA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO

Raíssa Batista Fonseca

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

raíssa.fonseca@hotmail.com

RESUMO: Atualmente percebe-se poucos trabalhos que contemplem integralmente o tema da mulher no cavalo marinho. Dessa forma, o presente trabalho tem por objetivo analisar a representação corporal e os papéis sociais da mulher no folguedo do cavalo marinho, considerando a sua relação com o contexto histórico e sociocultural em que se encontra inserida, a Zona da Mata Norte pernambucana. A pesquisa segue uma abordagem da antropologia do corpo e da dança, explorando a representação dos personagens femininos e relacionando os movimentos e representações dos seus corpos com as respectivas condições sociais. Realizando leituras e discussões de texto, observações de campo, entrevistas, aprendizagem da dança e laboratórios de movimento, com base no entendimento do conceito de figura, almeja-se compreender a percepção local sobre o assunto.

PALAVRAS-CHAVE: Cavalo Marinho; Gênero; Corpo; Dança.

ABSTRACT: Nowadays, there are few of works about the woman theme on the Cavalo Marinho. Thus, the present work aims to evaluate the body expression and social roles played by the woman on the cavalo marinho popular representation, considering its relationship with the environment according to social-cultural and historical context where is located – the “Zona da Mata Norte of Pernambuco”. The research is based on anthropology of body and dance, exploring the representation of female characters, linking movements and representations of their bodies to their social conditions. Realizing documental readings, discussions, field observations, interviews, dance learning and creative labs assuming the understanding from concept of figure. Thus, it is expected comprise the local perception on the subject.

KEYWORDS: Cavalo Marinho; Gender; Body; Dance.

O objetivo desse artigo busca compreender a representação e os papéis das mulheres na brincadeira do cavalo marinho, através de uma perspectiva antropológica, por meio da dança e dos corpos dessas mulheres, assim como pensar sua inserção ao longo do tempo na brincadeira.

Dessa forma, ao pesquisar suas representações e seus papéis sociais vislumbra-se refletir que lugar a mulher ocupa nessa comunidade. Através de seu con-

texto sociocultural e histórico, o trabalho tem pretendido observar as representações das figuras¹ femininas (qual objetivo têm ao entrar na roda, como dançam, suas características físicas, adereços), assim como, a forma como essas mulheres representam tais papéis questionando a elas mesmas o espaço que ocupam numa região ainda imersa no machismo.

O encantamento pela brincadeira despertou grandes questionamentos, como exemplo, o lugar da mulher no cavalo marinho. Até o presente momento poucos trabalhos tiveram como objetivo principal contemplar a questão das mulheres no cavalo marinho. Através de uma pesquisa bibliográfica foram encontrados trabalhos que possuem recortes sobre o tema, no qual despertaram em mim imenso interesse em aprofundar (MARINHO, 1984; MURPHY, 2008; ACSELRAD, 2002; TAVARES, 2010; BARRETO, 2011; GRILLO, 2011).

O trabalho teve início a partir da inserção no grupo de pesquisa O Corpo em Festa- mapeamento de fontes e referências acerca do corpo em movimento nas culturas populares e tradicionais, coordenado pela Prof^a. Maria Acselrad e vinculado ao grupo de pesquisa Arte, Educação e Diversidade Cultural, do Departamento Teoria da Arte e Expressão Artística, da UFPE. A participação no grupo tem permitido o desenvolvimento da pesquisa em questão desde janeiro. A partir do mês de maio foram realizadas cinco entrevistas, além da observação de três sambadas, que ocorreram na cidade de Condado, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, cidade na qual concentro a pesquisa.

A pesquisa utiliza-se de leituras de textos, entrevistas, pesquisa de campo, além do registro das sambadas. Como forma de apreensão de conhecimento através do corpo, será realizada a aprendizagem das danças com as mulheres da região, assim como laboratórios de movimento junto ao grupo de pesquisa O Corpo em Festa, nos quais, será trabalhada a construção de figuras como forma de aprendizado corporal. Os laboratórios de movimento encontram-se ainda, em processo de realização.

Dessa forma, este trabalho pretende contribuir para o aprofundamento das questões propostas pelos autores, assim como abordar outras proposições ainda não analisadas, tais como sobre algumas dimensões da dança e os simbolismos dos corpos dos brincadores.

O estudo da questão de gênero é de essencial importância, pois representa uma categoria de compreensão e explicação histórica de relações de poder (FORTES, 2003) na sociedade. Assim, o foco do estudo das questões de gênero feminino possui grande relevância para o entendimento da transformação do papel da mulher na sociedade brasileira e, conseqüentemente, na brincadeira do cavalo marinho.

A importância desse tema, portanto, consiste na própria identificação das mulheres brincadoras dentro do folguedo, tentando entender por quais motivos

1. Figura é uma categoria nativa que designa o que entendemos por personagem.

elas passaram de fora da brincadeira para dentro da brincadeira, assumindo inclusive papéis de liderança.

MULHERES PAREIAS

O trabalho está orientado teoricamente sob a perspectiva da antropologia da dança cercado-se de conceitos como gênero, dança, corpo e representação cultural. Sobre o conceito de gênero trato a partir de Scott (1994) que propõe não conceituar os termos em homem / mulher, nem estabelecer funções fixas para essas categorias, mas entender como a questão de gênero está diretamente associada com as relações de poder numa sociedade. Em interface entre corpo e gênero trago Bourdieu (2010) que ressalta a divisão dos sexos como uma construção social, além de uma forma de exercer a dominação, apontando características que são construídas nos corpos a partir dessa divisão. Sobre dança oriento-me por Kaeppler (1997) na qual vê na dança uma forma de compreender estruturas profundas da sociedade, através da Coreologia e do dialeto corporal. Sobre análise de corpo concordo sobre Le Breton (2011) que trás o corpo como elo com o mundo, vinculador de experiências e saberes. E por fim, o conceito de representação cultural, isto é, “uma teia de significados capaz de criar efetivamente uma realidade social” (SPINK, 1993), como acontece com os personagens da brincadeira que são construções de elementos que estão entre a realidade e o imaginário coletivo. Neste artigo procurarei aprofundar sobre os conceitos de gênero e corpo.

O palco de análise deste trabalho será o folguedo do cavalo marinho o qual, consiste numa manifestação ou uma brincadeira – como é chamada por seus participantes, que acontece na Zona da Mata Norte de Pernambuco e no sul da Paraíba, sendo representada no ciclo natalino e na festa de reis. Segundo Luís Queiroz (2007, p.6):

O folguedo Cavalo Marinho é um espetáculo de caráter popular o qual consiste na apresentação de dança, música e da representação de personagens que permeiam entre o imaginário e a realidade local. Caracterizando uma brincadeira contextualizada com as singularidades das diferentes regiões em que acontece.

Caracteriza-se por um enredo que enfatiza as relações patrão-empregado e aspectos da autoridade rural tradicional. A brincadeira, assim, está ligada ao cotidiano dos brincadores e da realidade local, a relação com o trabalho da cana-de-açúcar, a casa e as divisões de trabalho associada ao sexo. O capitão Marinho ao decidir dar uma festa contrata dois negros, Mateus e Bastião para tomar conta do terreiro. A partir daí os negros se sentem donos do samba² e dá-se início a en-

2. Categoria que entendemos por festa.

trada de várias figuras que são escolhidas a cada brincadeira pelo Mestre que está brincando. Ao longo de toda noite através da tóda³ saem os personagens que fazem alusão à realidade e o imaginário local. Os brincadores dizem existir setenta e seis figuras, algumas mais recorrentes e outras que eles não sabem mais colocar.⁴

Para compreender a brincadeira do cavalo marinho, a vida dos participantes e as relações sociais da região, é necessário entender um pouco da geopolítica e a história da Zona da Mata Norte. Até meados da década de sessenta em Pernambuco, os trabalhadores dos engenhos recebiam seu pedaço de terra, com base no sistema de *morada* o qual pressupunha um conjunto de relações de lealdade baseado num regime hierárquico, mas onde convivia o cultivo do roçado, a prática da “troca de dia” e o trânsito dos trabalhadores pela região. (ACSELRAD, 2002)

As mulheres estavam orientadas ao cuidado da casa, dos filhos e da agricultura de subsistência familiar. A partir de 1930, houve uma expansão na produção da cana de açúcar na Mata Norte, passando de engenhos para usinas. A monocultura tomou conta dos roçados causando grande impacto na vida desses moradores, como por exemplo, o fim do sistema de *morada*, modificando assim as relações de trabalho e conseqüentemente a vida cotidiana da família, provocando a inserção das mulheres e crianças no trabalho fora do âmbito da casa para complementar a renda familiar. Toda essa mudança agravou ainda mais o processo de exploração e opressão sofrido pelos trabalhadores e suas famílias.

As atividades das mulheres no meio rural estavam organizadas de forma bastante rígida, em torno da necessidade da organização da família, adquirindo as funções de sexualidade, reprodução, religiosidade e socialização das crianças (BELOTTI, 1975), além da ajuda na criação de animais e alimentação de subsistência da casa. Dentro da sociedade patriarcal e androcêntrica era responsabilidade do homem prover a família através do trabalho, portanto, restringindo o espaço da mulher ao doméstico, primeiro pelo pai e depois pelo marido, estabelecendo assim pela ordem social vigente, a chamada *dupla moral*. Segundo Gilberto Freyre em *Sobrados e Mocambos*:

O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando a oportunidade da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos. (FREYRE, 2004. p. 208)

Constituindo assim, uma moral permissiva e tolerante para os homens, e ao contrário para as mulheres, repressiva, intolerante e punitiva.

Assim, tem-se percebido que a condição social na qual essas mulheres foram criadas delimita seus espaços de acordo com sexo. Além disso, cria-se técnicas

3. Local de onde saem as figuras.

4. Significa representar os personagens.

corporais que segundo Mauss (1934) são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1934, p. 211), o corpo adquire, assim, formas e maneiras próprias a determinadas categorias (como por exemplo, sexo e idade) que são postas pela sociedade em que se vive. Nesse caso, “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2010, p.18) que dispõe atividades e maneiras de ser.

A dança e o corpo como um objeto de análise antropológica, “nos revela sobre a sociedade e sobre o comportamento dos homens que engendram sistemas culturais diversos” (KAEPLER, 1997, p.8), indicando através de seus corpos o lugar ocupado pelas mulheres dentro do cavalo marinho.

Através das conversas e observações foi percebido que as mulheres não participavam diretamente do cavalo marinho no passado, estavam presentes apenas na costura das roupas e por vezes observando a brincadeira. Além disso, a quantidade de figuras femininas é pequena em relação ao total. Dentre os setenta e seis personagens citados pelos brincadores nove são femininas das quais apenas seis foram observados nas sambadas. As figuras femininas são a Nega da Garrafa, que entra com uma garrafa na cabeça; Joana Baía, entra com roupas que roubou dos galantes⁵ saindo quase nua da cena; Margarida, uma boneca gigante que segundo o Mateus veio do “estrangeiro”; Samarica, que entra com uma panela pra vender canjica; Lica que ajuda o pisa pilão a pilar o milho; a Dama, que dança com os galantes e considerado um papel de iniciação (MARINHO, 1984); Catirina, entra com um gererê e uma boneca, pede “lôlô”⁶ e possui dois maridos, Mateus e Bastião; a Pastorinha também dança no cordão e, apesar de não ter falas, “levanta a questão da exploração da mulher” (MARINHO, 1984 p. 110); e a Veia do Bambu, que apresenta um comportamento lascivo e provocador (ACSELRAD, 2002) ao agarrar os brincadores e o público e levantar a saía. Segundo Murphy (1994) essas duas últimas figuras quebrariam as expectativas impostas sobre as mulheres socialmente, pois a Veia do Bambu seria uma senhora que agarraria o público e brincantes mesmo sendo casada e a Catirina possuiria dois maridos. As figuras não observadas nas sambadas foram Samarica, Lica e Nega da Garrafa.

Através de um corpo no qual Bakhtin (2010) chama de Corpo Grotesco que “não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (BAKHTIN, 2010 p. 23), algumas figuras se expõem através dessa característica, como é o caso da Veia do Bambu, que vive o mundo através da sua sexualidade.

Porém, a maioria das figuras femininas não são representadas pelas mulheres. E apesar da inserção das mulheres na brincadeira, ao longo do tempo são os homens que detêm a liderança. As figuras que lidam diretamente com essa que-

5. Figuras que dançam a dança de São Gonçalo.

6. Dinheiro

bra de padrão comportamental não são colocadas pelas mulheres porque segundo eles perderia a graça, a beleza do personagem. Isso sugere que a mulher ainda permanece no lugar da fragilidade e proteção dos homens, como se estivesse numa posição “principalmente como espelho da presença dos homens, sendo colocadas como naturalmente acompanhando os homens”. (ALBERNAZ, 2008 p.10)⁷

Foi percebido pelos autores que já abordaram esse tema (MARINHO, 1984; MURPHY, 2008; ACSELRAD, 2002; TAVARES, 2010; BARRETO, 2011; GRILLO, 2011) que há uma relação de exploração sobre as mulheres, a quebra da expectativa sobre a ação dessas por meio de algumas personagens, uma maior participação dos homens na brincadeira bem como na quantidade de personagens, além, da dificuldade da inserção das mulheres na brincadeira devido à forte cultura patriarcal da região.

De fato as mulheres que tem interesse em assumir esses papéis, geralmente possuem alguma relação de parentesco com os folgazões do cavalo marinho, esposas e filhas, vêm buscando alcançar novos espaços, como colocar figuras e até condução de grupos. Percebeu-se até o presente momento que isto tem acontecido de duas formas, ou seja, através da imitação ou construindo novas formas de interpretação. No primeiro caso observado há uma busca de um corpo masculinizado como falou Elizangêla da Silva Barbosa conhecida como Amazonas, brincadora de cavalo marinho, em entrevista:

A gente percebe que é totalmente diferente quando a gente vai colocar uma figura, a gente não vai ter que colocar a figura feito mulher, eu acho assim, que o homem é mais fácil colocar uma figura, porque a mulher tem que incorporar homem dentro dela. O modo de falar, o jeito de andar. A forma né(...). (Elisangêla Barbosa-Amazons, depoimento concedido no dia 20/ 05/2012)

Isso sugere que o referencial corporal da brincadeira é o masculino, os gestos de homens, indicando assim uma adaptação das mulheres para buscar o “normal”, o corpo da brincadeira, ou seja, personagens representados de forma masculina. Segundo Bourdieu (2010):

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social (...) nos corpos e nos *habitus*. (BOURDIEU, 2010, p.16).

Percebe-se, assim, a força antrocêntrica que é exercida ainda sobre as mulheres. Os significados estão subentendidos nas ações para continuidade do poder

7. Como observado no trabalho de Lady Selma Albernaz sobre as mulheres no Bumba-meu-Boi do Maranhão.

masculino. Como pode ser observado na fala do Mestre Mariano Telles que toma conta do Cavalo Marinho de Mestre Batista:

Mulher não pode botar certas figuras. É que tem figura que não dá certo pra mulher botar. Mané Taião não dá pra mulher. A Véia do Bambu não dá pra botar que é escandalosa (...) que senta no chão, rebola, levanta a saía. Ai tem essas coisas ai. E tem figura que só presta pra cabra macho mesmo. (Mariano Telles, em entrevista cedida no dia 19/05/2012).

No segundo caso, há uma busca por novas formas das mulheres se inserirem na brincadeira. Há uma preocupação em buscar novos elementos que também provocam o riso, resignificando assim, seus corpos e danças. Através desse corpo grotesco que possibilita a renovação sempre, “um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador” (BAKTHIN, 2010, p. 23) as mulheres se reelaboram como pode ser percebido na fala de Maria de Fátima Rodrigues conhecida como Nice, brincadora e organizadora do Cavalo Marinho Estrela do Amanhã, e atualmente conduz junto com seu pai Antonio Telles o Cavalo Marinho Estrela Brilhante, os dois da cidade de Condado:

Dentro do cavalo marinho (...) já que existe o machismo ali, eles não dão quase liberdade de fazer nada. Eu acho legal [as mulheres colocarem a veia do bambu] desde que a gente se prepare muito bem. E a gente já pode fazer dessas fofas [pernas] a própria safadeza, que é colocando a bunda grande, colocando vários enchimentos, pra fazer não uma velha magra, mas uma velha gorda safada mesmo. (Maria de Fátima- Nice, em depoimento concedido dia 17/06/2012).

Percebe-se, assim, que as mulheres vêm cada vez mais assumindo novos papéis dentro da brincadeira, como tocando no banco, colando figuras, e até tomando lugares de liderança. Dessa forma, as mulheres vêm assumindo e buscando espaços dentro da brincadeira, porém ainda enfrentando grandes obstáculos como, por exemplo, a dominação simbólica exercida sobre seus corpos, indicando uma grande exigência na qualidade da execução e desenvolvimento da dança das mulheres. Elas têm procurado, no entanto, novas alternativas ao se inserirem na brincadeira, provocando o riso por caminhos inovadores, como acrescentando seu estilo às figuras. Pressupõe-se que, em busca desses novos limites, as mulheres vêm se apropriando de seus corpos, resignificando seus papéis dentro da brincadeira e na comunidade.

Assim, através desse corpo que se constitui como vinculador de experiências e de identidade com o mundo, que as mulheres podem buscar se desvincular das categorias de divisão de gênero, como os padrões corporais e comportamentais pré-estabelecidos, reestabelecendo novas configurações sociais, imprimindo cada vez mais seu estilo em suas danças.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. “Viva pareia” *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da UFRJ, Rio de Janeiro.
- ALBERNAZ, Lady Selma F. Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, *GT32 Articulações entre Gênero, sexualidade, raça e classe na antropologia*. Porto Seguro-BA, 2008.
- BARRETO, Tainá. *Sobre corpos, desejos e pontes: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa e criação em dança*. 2011. Monografia (Especialização em Práticas e Pensamentos do Corpo). Pós-Graduação *Latu Sensu* em Dança. Faculdade Angel Vianna. Recife.
- BAKHTN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7ª edição. São Paulo-Brasília: Edunb, 2010.
- BELOTTI, Elena Gianini. *Educar para a submissão: o descondicionamento da mulher*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1975
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- FORTES, Carolina C. É Possível Uma História Medieval de Gênero? Considerações a Respeito da Aplicação do Conceito Gênero em História Medieval. *GT Fazendo gênero e rompendo fronteiras: gênero, idade média e interdisciplinaridade*. UFRJ/UGS
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro: Global, 2004.
- GRILLO, Maria Ângela de Faria. Cavalo-marinho: as representações do povo através do folguedo pernambucano. Trabalho apresentado *XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.
- KAEPLER, Adriene L. La Danse selon une perspective anthropologique. In: *Nouvelles de Danse*, 34/35, Danse Nomade: regards d’anthropologues ET d’artistes. Bruxelles: Contredanse, 1997: 24-46 (Tradução livre para o Português: Giselle Guilhon Antunes Camargo)
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e a modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- MARINHO, Edval. *O folguedo popular como comunicação rural: estudo de um grupo de Cavalo Marinho*. 1984. Dissertação (Mestrado em Administração). UFRPE, Recife.
- MAUSS, Marcelo. *As Técnicas Corporais*. 1934. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/18787761/Marcel-Mauss-A-Nocao-de-Tecnica-Corporal>
- MURPHY, John Patrick. *Cavalo-marinho pernambucano*. New York: Editora UFMG, 2008.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; SOARES, Marciano da Silva; GARCIA, Uirá de Carvalho. Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil. Trabalho apresentado no *XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina- 2007*.
- SCOTT, Joan W. Preface a gender and politics of history. *Cadernos Pagu*, nº. 3, Campinas/SP 1994.

SPINK, M. J. P. The Concept of Social Representations in Social Psychology. *Cad. Saúde Públ.*, Rio de Janeiro, 9 (3): 300-308, jul/sep, 1993.

TAVARES, Rosely. *O Cavalo Marinho de Condado: a beleza da brincadeira e a representação das mulheres e das crianças (1960-1990)*. (Monografia) Rio de Janeiro, 2010.

CORPOS NÔMADES E ERRÂNCIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Raquel do Monte Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

rdomonte@gmail.com

RESUMO: A presente proposta visa investigar a partir de personagens cinematográficos de filmes contemporâneos como a experiência viabilizada pela errância e pela viagem materializa a conceitualização de corpos nômades. Para tanto, utilizaremos como pontos de partida a reflexão deleuziana sobre nomadismo e o conceito de corporeidade retirado do pensamento de Merleau-Ponty. Da fenomenologia consideraremos o caminho metodológico que viabilizará compreender o caminhar, o trânsito, enquanto processo que favorece a observação do fenômeno e a sua inalcançabilidade, mas acima de tudo sua transitividade. Neste processo empreendido via narrativa fílmica interessa-nos os fluxos e as reconfigurações das cartografias afetivas apresentadas em obras como *Gerry* (2002), dirigido pelo americano Gus Van Saint. Para pensar os corpos nômades visualizaremos-los no cruzamento espaço e tempo, sendo assim, além das geografias afetivas desenhadas, interessa-nos perceber nos entre-lugares, que a experiência sensível do deslocamento possibilita.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; Corpo; Nomadismo;

RESUME: Cette proposition objectif à étudier à partir des personnages de films contemporains comme expérience possible par l'errance et le voyage matérialise la conceptualisation du corps nomades. Pour cela, nous utilisons comme point de départ pour une réflexion sur nomadisme, une notion deleuzienne, et corporeité, retiré de la pensée de Merleau-Ponty. Phénoménologie on considerer l'approche méthodologique qui permettra à la compréhension de la marche, les transports, tandis que le processus qui favorise l'observation du phénomène et son inalcançabilidade, mais surtout sa transitivité. Dans le processus engagé par le récit filmique sont intéressés par les flux et les reconfigurations de cartographies affectifs présentés dans des œuvres comme *Gerry* (2002), réalisé par Gus Van Saint, réalisateur américain. Pour penser les corps nomades visualizaremos les croisant dans l'espace et le temps, par conséquent, au-delà des géographies émotionnels tirés, nous nous rendons compte que nous nous intéressons entre-deux endroits que l'expérience permet un déplacement sensible.

MOTS-CLÉS: l'expérience, le corps, nomadisme;

PRIMEIRA PARADA: EM BUSCA DO CAMINHO



Gerry (2002)

O primeiro plano-sequência de *Gerry* (2002) nos convoca a observação. Nele, encontramos um carro transitando em meio a uma estrada cortada por montanhas verdes e por um céu aberto. Não há indicações de lugares, no qual placas localizariam aquele espaço para o espectador. Não é necessário isso, aquela paisagem está em qualquer lugar, ela serve de mediadora não só de um discurso fílmico, mas, sobretudo de que reflete a nossa própria existência. A câmera fotografa um plano aberto que dá conta de um carro, no qual se vê dois personagens de costas.

Naquele exato momento não sabemos quem são, não há indícios de onde partiram ou ainda para onde vão. Talvez esta ausência de informações permaneça até o final do filme e aí que reside a grande chave que singularizará a obra. Esta opção do diretor dialoga com uma das principais evocações que o cinema contemporâneo nos faz: é no não-dito que a linguagem cinematográfica se ressignifica e acima de tudo conduz o espectador a preencher de sentido, favorecendo assim, a ida as bordas da experiência sensível.

Há ainda nestas imagens de abertura da produção dirigida pelo cineasta americano Gus Van San duas características: um jogo de aproximação e distanciamento com relação ao carro, ligados à velocidade do veículo, e o uso da câmera fixa. A primeira nos indica a fluidez da nossa observação em relação ao mundo. Estaremos sempre diante dos objetos articulando um movimento de ir e vir, que nos faz pensar na precariedade da nossa percepção, ma acima de tudo, nos remete a inalcançabilidade das nossas tentativas de apreender o mundo sensível. Paralelamente, o recurso de fazer o registro sem movimento de câmera nos indica que o nosso olhar, a maior parte das vezes, é fixo, sustentado pelo tripé das certezas que não nos possibilita ver o todo.

Nas primeiras sequências do filme não há diálogos. Em poucos cortes o automóvel para, dois personagens descem do carro e começam a andar em um vale

montanhoso. Dois jovens que se chamam Gerry – saberemos disso no desenrolar do filme – que seguem caminhando sem um objetivo específico, sem rota e sem metas. Perambulam em silêncio ante o mundo natural, sem mediação. Neste vaguear, a câmera os acompanha, inicialmente em planos abertos, como uma espécie de testemunha que tenta captar de longe a trajetória da dupla de protagonistas. A repetição da incidência dos registros imagéticos, no qual os dois atores sempre estão enquadrados juntos, revela que há uma cumplicidade entre eles, uma espécie de parceria que aos poucos vai ser apresentando e se estreitando, ação derivada do processo de caminhada.

O caminhar ali indica um dever que constantemente favorece a uma alteração, modificação do sentido, da percepção diante do mundo. Cada novo passo alcançado aponta para o que é fugidio e encaminha para novos mundos, apresentando afetos diferentes, sensações estranhas, inimagináveis até aquele instante. Na memória que resta dos trajetos percorridos qualquer tentativa de apreensão é redutora, pois o vivido ali é impossível de ser substantivado. O que sobrevive, no entanto, são lampejos de sensações e pequenas frestas no qual se lançam olhares, num misto de curiosidade e espanto. Quem estava na viagem? Quando ela ocorreu? Qual o destino final? Tudo isso pouco importa, já que nas cartografias imaginárias traçadas há uma espécie de latência que convoca à epifania.

No deslocamento a transitoriedade e os processos de ordenamento e caos ligados à relação com o espaço vivido colaboram para uma compreensão do fenômeno a partir de um estar no mundo que abandona as metas, que investe no caminho e que se nutre da sua própria mutabilidade, que busca sempre algo, indefinidamente, que se interessa pelos fluxos, pelo perene e que o tempo todo se desconstrói para no segundo seguinte se reconstruir. Toda esta experiência sensível é mediada pelo corpo e é aqui que a nossa reflexão tenta articular um olhar que busca de alguma maneira mapear o conceito de corporeidade a partir do trânsito e que tenta responder a seguinte questão: Como a experiência da errância no cinema contemporâneo veicula esteticamente entre/lugares afetivos que especularmente constituem uma forma conceber o conceito corpo e um perceber-se que apontam para a representação da relação do Eu com o mundo sensível?

REFLEXOS DE ESPELHOS: PENSANDO CORPO E NOMADISMO

O corpo dos personagens em filmes contemporâneos é o nosso ponto de partida para mapear uma possível reflexão sobre este conceito partindo de dois lugares epistemológicos que lançam olhares singulares sobre este debate na filosofia do século XXI. Primeiro tentaremos costurar este conceito partindo do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty. No segundo movimento, vamos tentar compreender o que vem a ser a noção de nomadologia apontada por Gilles Deleuze. A primeira vista tal cruzamento pode parecer estranho, no entanto, todos os

dois teóricos partem da experiência para delinear seus pensamentos acerca do nosso objeto. Tal alinhavo é plenamente possível se pensarmos que, entre outras coisas, a aproximação dos dois teóricos deve-se ao fato de ambos romperem com o cartesianismo.

Em Ponty, a reflexão sobre o corpo atravessa vários textos, no entanto, aqui apresentaremos apontamentos iniciais retirado do texto *Fenomenologia da Percepção*, no qual há a distinção entre o corpo objetivo e o corpo fenomenal. O primeiro que tem no modo de ser de uma coisa, vinculado a uma fisiologia. Entretanto, interessa-nos aqui a compreensão do corpo fenomenal, que é pensado na simultaneidade do “eu” e do “outro”, ele só se dá na interação com o de “fora”.

É nesta relação com o outro, nesta presença que se estabelece a minha percepção do mundo sensível, ou seja, tanto “eu” como o “outro” nos tornamos objetos que nos ultrapassam e nos comunicam. O outro está corporificado em mim à medida que ele me lança para ir à busca de um conhecimento externo, mas que ao mesmo tempo é interno a mim, já que é nesta relação que eu me apreendo como exterioridade de uma interioridade. Sob a perspectiva fenomenológica, o corpo não é objeto, nem ideia, é movimento, sensibilidade e expressão criadora. Há aqui uma dupla errância: todo outro é um outro eu mesmo.

O corpo fenomenal é biface, uma vez que está na junção da natureza com a liberdade. De um lado, é habitado por um nada ativo, “não está onde está, não é o que é”,¹ ele é a própria existência em seu movimento de transcendência: é a potência de se juntar às coisas e de se sincronizar com elas; (DUPOND, 2010, p.13)

Ponty rompe também com o paradigma cartesiano que separava o corpo e alma. O corpo carrega na relação com o mundo, de acordo com fenomenólogo, a minha experiência subjetiva. O olhar intencional, ou como dizem os filósofos, a intencionalidade² está ligada a minha consciência e a minha subjetividade. Ainda sobre as pinceladas relacionadas ao corpo, observamos o quanto este se vincula à experiência.

Partindo destes apontamentos acerca do conceito de corpo percebemos que na relação sujeito-objeto existe um movimento de transformação constante que opera sempre em fluxo, visto que a percepção que resulta no encontro do corpo com o outro esta transmutando-se continuamente, engendrando um eterno processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. E neste sentido, o que interessa é o devir. Do ponto de vista ontológico este ser que é atravessado por várias linhas de força, entrecruza vários mundos e é

1. PONTY, Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. P. 230.

2. Cada ato de consciência, cada experiência é correlata com um objeto. Cada intenção tem seu objeto intencionado.

entrecruzado por eles ao mesmo tempo. Sendo assim, este corpo-ser-no-mundo pode ser pensado através da ideia deleuziana de nomadismo.³

No ensaio intitulado “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, abre uma discussão acerca do fazer científico e do como este foi apropriado belicamente pelo Estado. Em contrapartida, ele apresenta o que chama de Ciência Nômade, se interessa pelos fluxos, que se organiza através da forma espiralar e que tem como modelo o devir, pois vai de encontro ao estável, ao idêntico e ao constante. Este nomadismo prioriza os fenômenos fronteiriços, aqueles que escapam da máquina do Estado.

Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário... Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. (DELEUZE E GUATTARI, 2008, p. 53)

Neste sentido, os corpos nômades seriam esta materialidade consciente e cognoscente que ressignifica durante o processo que indica mobilidade o sua relação com o mundo e também a forma com ele apreende os objetos. O nomadismo destes corpos se dá em dois sentidos: externamente – através do movimento constante que indica um eterno trânsito e internamente – no modo como preenchemos de sentido o que nos é dado através da experiência sensível.

A esta altura interessa-nos agora articular de que maneira o cinema contemporâneo coloca esta outra forma de apreensão. Em filmes como *Gerry*, por exemplo, a experiência da viagem, do caminhar em meio a uma região desértica viabiliza o processo que associamos ao conceito de corpos nômades. Nestas paisagens que são redesenhadas cinematograficamente encontramos novas possibilidades de vivenciar as relações espaços-temporais.

Do ponto de vista espacial, vemos o que Deleuze reconheceu no regime da Imagem-tempo como espaço qualquer. Vinculado à noção de afeto ele, este conceito possui suas duas características, de acordo com Roberto Machado ao sintetizar o filósofo francês, são: por um lado, é um espaço tátil, singular, não homogêneo, desconectado, que perdeu suas coordenadas como relações métricas; por outro lado, é um espaço de conjunção virtual, puro lugar do possível, que abole as distinções espaciais, permitindo que qualquer plano possa adquirir o estatuto

3. Deleuze trabalha o conceito de corpo no que ele chama de filosofia do corpo. Há, por exemplo, neste autor, o conceito de corpos sem órgãos. Em muitos sentidos há pontos de intersecção entre a sua filosofia do corpo e o que estamos trazendo aqui a partir da concepção de corpo pontiniana. No entanto, de Deleuze vamos levar refletir aqui exclusivamente sobre o seu ensaio acerca do nomadismo, inserido no volume V da obra *Mil Platôs*.

de primeiro plano. (MACHADO, 2010. p.263) Neste espaço qualquer a potência do inter-mundo e a também a da subjetividade em jogo é alçada e ressignificada.

Enquanto não tivermos, através de uma reflexão sobre nossa experiência da imagem, sobre nossa experiência da percepção, dado um sentido coerente e válido a essas diferentes noções, não saberemos o que querem dizer e o que provam nossas experiências sobre a percepção ou sobre a imagem. (MERLEAU-PONTY, 1994, p.18)

Esse trecho de Ponty nos diz o quanto a nossa experiência em torno das imagens favorece a compreensão da nossa percepção acerca do mundo e aqui incluímos as artes e de nós mesmos. O trânsito empreendido pelos Gerrys, no filme homônimo, aponta para uma característica do campo cinematográfico que impregna toda a produção artística contemporânea: o corpo é o motor que viabiliza a ida as bordas do real, que me faz preencher as fraturas existenciais que num jogo especular impregnam a mim e ao outro.

CONCLUSÃO

No decorrer de *Gerry* percebemos que a temporalidade cronológica evidencia a temporalidade subjetiva vivida pelos personagens à medida que eles vão entrando no deserto e perdendo-se. Eles não sabem mais para onde estão indo e todo o espaço passa a ter uma outra dimensão sensível para eles.

Os corpos nômades que empreendem o deslocamento contemporâneo redesenham uma trajetória que produz afetos e que esta vinculada intrinsecamente à dimensão subjetiva. No caso de *Gerry* a ênfase da experiência que é visitada na estrada volta-se para o processo, no sentido que a partir do discurso fílmico o que se manifesta mais explicitamente é a forma como o personagem capta e vivencia o trânsito.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34. 2008.
- DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REPRESENTAÇÕES CONCEBIDAS NO CORPO E NA ALMA: MEMÓRIAS SOBRE O ABORTO INDUZIDO POR MULHERES QUE O VIVENCIARAM

Renata Martins de Freitas

Universidade Federal Fluminense (UFF)

re.marfre@yahoo.com.br

RESUMO: O presente trabalho busca apreender a partir de memórias construídas por mulheres que vivenciaram abortos induzidos, as representações (práticas e saberes populares) apresentadas. Essa memória que é histórica, social e cultural e elaborada a partir de dados e interesses do presente. Buscamos uma breve contextualização de olhares hoje disseminados acerca da mulher, da maternidade e de sua negação que é o aborto enquanto prática corporal feminina. Notamos, a partir de quatro narrativas, que esses olhares que sacralizam a maternidade e nos aprisionam na padronização de comportamentos socialmente aceitos nos reportam à existência uma suposta natureza feminina, da qual não poderíamos nos desviar, fazendo-nos atores que discriminam e são discriminados, atualizando assim a dominação sobre nossos corpos e almas.

RESUMEN: Este estudio tiene como objetivo captar los recuerdos construidos a partir de mujeres que sufrieron abortos inducidos, sus representaciones (conocimientos y las prácticas populares) que nos son presentadas. Esta memoria que es histórica, social y cultural, y que se desarrolla a partir de los datos e intereses actuales. Buscamos una breve contextualización de miradas hoy difundidas sobre la mujer, la maternidad y su negación que es el aborto como práctica del cuerpo femenino. Observamos, a partir de cuatro relatos, que esas miradas que sacralizan la maternidad y encarcelan a nosotros en la estandarización de conductas socialmente aceptadas se refieren a la existencia de una supuesta naturaleza femenina, de la cual no podemos desviarnos, haciéndonos actores que discriminan y son discriminados, actualizando así la dominación sobre nuestros cuerpos y almas.

A vida vivida e interpretada por sujeitos “comuns”, construindo saberes, atualizando práticas, resistindo a estratégias de dominação, sendo eles mesmos agentes da própria dominação ou não. Esta dinâmica nos interessa. Neste trabalho buscamos apreender um aspecto desta vida, relacionado ao corpo feminino e valores culturais em seu entorno, sobretudo a partir dos saberes construídos sobre a temática e apreendidos em narrativas de quatro mulheres entrevistadas por nós. Desejamos pensar na temática do aborto induzido a partir de memórias que trazem à tona representações sociais acerca dela. Tais representações que se dão no cotidiano, no vivido, e constituem “teorias sobre saberes populares e do senso comum (...) elaboradas com a finalidade de interpretar o real”. (OLIVEIRA e WERBA, 2007)

A fim de seguir o protocolo, cumprimos a importância de dizer que as narrativas ouvidas por nós, fizeram parte de uma pesquisa qualitativa que teve como um dos objetivos desvendar algumas concepções acerca da temática proposta, tendo como ancoradouro o olhar de mulheres que vivenciaram, sentiram na pele, no corpo, nas almas as situações e suas consequências. Os instrumentos privilegiados de coleta de dados foram a entrevista semiestruturada e a observação participante.¹

Neste texto enfatizamos alguns aspectos relacionados à importância de valores historicamente construídos acerca dos corpos femininos para a construção de memórias e atualização de práticas, saberes e discursos sobre o aborto, tendo como ponto de partida as recordações de nossas entrevistadas. Privilegiamos aqui, o olhar que traz a memória humana como construção contextualizada social, histórica e culturalmente, partindo de dados e interesses do presente, a partir dos quais o passado é reelaborado (SÁ, 2007). E compreendendo a importância da história na para a existência de valores culturais, resgatamos um momento de mudanças conjunturais no que tange aos discursos e práticas sociais junto a mulheres e o estabelecimento de um ponto de vista vigente até hoje sobre a definição do que seja feminilidade.

A MULHER E O CORPO FEMININO: MATERNIDADE E ABORTO COMO QUESTÕES PÚBLICAS

O aborto como prática e expressão “do” e inscrita no corpo da mulher sempre fora temática capaz de incitar reflexões e, em alguns períodos históricos, polêmicas importantes. Nem sempre lhe foi dada a atenção e os debates foram tão intensos quanto na atualidade. Há muito ele é tido como pecaminoso ou moralmente condenável, sobretudo por denunciar a existência de relações sexuais fora do nobre objetivo da procriação (ROHDEN, 2003; EMMERICK, 2008). Mas antes se tratava de prática corporal como outras relacionadas à esta esfera (o corpo): era mantida no âmbito privado, do interior das casas e famílias, e durante séculos tratada de maneira tolerante pela Igreja (PRIORE, 2011) além de não receber tamanha atenção de outras instituições tais como a medicina e a justiça. (ROHDEN, 2003)

O que talvez possa ter ocorrido para essa mudança conjuntural, para que o aborto, sobretudo o induzido, passasse a ser assunto tão candente nos dias atuais?

Neste trabalho enfatizaremos a conjuntura de construção da publicização da temática, de quando passara a ser mais fortemente tópico importante nas discussões e decisões políticas e na esfera pública.

Temos que no final do século XVIII e início do XIX na Europa e final do século XIX e início do XX no Brasil, dadas mudanças econômicas e produtivas, as nações

1. Para mais informações acerca da pesquisa, o percurso metodológico e a análise temática realizada, vide: FREITAS, R.M. “A gente também tem que falar...” – Trajetórias e concepções de mulheres que vivenciaram abortos induzidos. Trabalho de Conclusão de Curso. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. [mimeo]

passaram a compreender a importância da população, inclusive em quantidade de cidadãos para manutenção de sua soberania: quanto mais cidadãos, mais braços para o trabalho e para participação no corpo militar. Produção e proteção garantidas, a pátria poderia ser próspera. (BADINTER, 1998; ROHDEN, 2003)

Além disso, o desenvolvimento da demografia demonstrava um parco crescimento em termos numéricos: a mortalidade de crianças ocorria em altos índices, bem como o acesso maior à contracepção e ao aborto (muitas vezes significados como a mesma prática) não permitiam um aumento populacional em grande escala. Eram apontadas cada vez mais as perdas econômicas para o Estado, decorrentes do não crescimento populacional.

Notamos em tal conjuntura uma valorização da vida e criação de estratégias para sua manutenção como nunca houvera antes. Cada indivíduo possuía um valor econômico para a pátria. É trazida à tona a necessidade de regular os corpos e docilizá-los para que melhor sirvam aos intuítos políticos agora dominantes. Emerge uma política que incide sobre a vida (biopolítica), pautada no poder sobre os corpos (biopoder), conforme reflete Foucault (1980). As estratégias de dominação e normatização dos corpos em nossa sociedade eram e ainda são múltiplas e multifacetadas. A dominação ocorre sem que possamos nos dar conta, pois o poder encontra-se muitas vezes infiltrado nas instâncias da vida cotidiana, sendo nós muitas vezes, os agentes de sua reprodução. Homens e mulheres tinham seus corpos e almas invadidos por práticas, discursos e saberes sobre eles. Saberes que eram constituídos em poderes cada vez maiores, porque legitimados socialmente. A medicina expande-se como prática dotada de tamanha consideração (conforme observamos nos dias atuais) e poder a partir da necessidade de construir saberes e “penetrar” nos lares dos sujeitos com discursos normatizadores.

A valorização da vida trouxe um novo olhar sobre a criança e a necessidade de proteção e cuidados à infância, conforme refletem Rohden (2003) e Badinter (1998). Além disso, fazia-se necessário aumentar o contingente populacional. Eis que entram em cena as mulheres, suas práticas corporais (sobretudo no que tange à reprodução) e a regulação e normatização sobre elas. O corpo feminino passaria a ser o campo privilegiado das atenções políticas. Afinal, a quem pertenciam os úteros onde seriam gestados os futuros sujeitos, braços trabalhadores e cidadãos? No corpo feminino! Conforme ilumina Badinter (1998, p. 181), “como é das mulheres que depende todo o êxito da operação, elas se tornam, pela primeira vez, as interlocutoras privilegiadas dos homens”.

Por isso a necessidade de tornar as práticas, ou pelo menos os saberes legitimados e construídos sobre elas (as mulheres) parte da esfera pública. Foucault (1980) traz que a sexualidade e a reprodução passam a ser atos privilegiados da normatização, sendo construídos tendo todo um aparato de vigilância com relação a eles como táticas da dominação.

A partir daqui percebemos a emergência não apenas da medicina, mas também da justiça (entre outras) como instituições prescritoras de normas de condu-

tas sexuais e reprodutivas a serem consideradas adequadas (leia-se funcionais à manutenção da ordem desejada pelas instâncias do poder).

As instituições e sujeitos cujo saber era legitimado passam a ocupar-se da disseminação de ideologias que levassem os comportamentos e práticas no sentido desejado pela política de manutenção da vida e da ordem. Uma das principais estratégias de obtenção de êxito para a submissão feminina a esta política da vida fora a reprodução de discursos que traziam à tona diferenças entre sujeitos devido a diferenças anatômicas, ou seja, os órgãos sexuais diferenciados estabeleceriam diferenças e hierarquia de funções entre homens e mulheres. A natureza fizera a mulher para a maternidade.

De acordo com Badinter (1998), são disseminados discursos e ideologias que exaltavam a mulher por apenas ela poder exercer a nobre tarefa de gestar e parir e esta tarefa como parte de sua natureza, condição *sine qua non* de sua feminilidade.

Não foi fácil trazer as mulheres para dentro de seus lares no intuito de exercerem as tarefas de cuidadoras de seus rebentos e pilares de sua família, assumindo qualidades de personalidade trazidas pela simples condição de portadoras de uma anatomia “receptora”. A hierarquia entre os sexos era explicada a partir de argumentos pautados na biologia. O amor e o sacrifício maternos eram ditos características naturais da mulher. Comportamentos diferentes do esperado eram considerados desvios morais ou mesmo patologias. A valorização do amor materno insistindo a partir da biologização das relações sociais passa a estar cada vez mais presente na cultura de sociedades ocidentais. Todavia, serviram e servem ainda hoje para o retorno da mulher ao lar e a tarefas que eram funcionais à manutenção da soberania nacional, para sua domesticação e dominação.

Com a sacralização e a nobreza atribuídas à maternidade e glorificação da mulher que opta por ela, entre outras estratégias e discursos difundidos em nossa sociedade, percebemos que cada vez mais as práticas corporais femininas passam a pertencer ao Estado. Os filhos não mais “pertenciam” a suas mães, mas à pátria, devendo servir a seus interesses (ROHDEN, 2003). Práticas como a contracepção e o aborto, passam a ser debatidas como desviantes e imorais por se tratarem de atos que são parte da “arte de enganar a natureza”, e tudo se agrava quando tal natureza é divinizada, dada a nós como tarefa por uma divindade. Aí a arte de enganá-la, burlá-la, negá-la passa a ser vista como pecaminosa. De acordo com Emmerick (2008), o aborto passa a ser repudiado e a mulher que aborta perseguida moral e criminalmente, pois tal prática constitui uma antítese a esta mãe sagrada construída para manter nossos comportamentos normatizados.

Como as práticas “desviantes” do padrão estabelecido continuaram a existir, passou-se a pensar em modos de coibi-las. Um deles fora a criminalização formal do aborto e posteriormente da mulher que aborta.

O passar dos séculos trouxe à tona olhares diversos e posturas e opiniões variadas quanto a esta antítese, esta negação da natureza que era considerado o aborto. Olhares que povoam nosso cotidiano e podem ser ouvidos nos discursos das gentes: aborto como pecado, crime jurídico, desvio moral, e depois surgiram

olhares que traziam a temática à tona a partir da perspectiva dos direitos humanos e mesmo da saúde pública, já que milhares de mulheres morrem ou mesmo sofrem complicações graves, tendo em vista a clandestinidade do ato de interromper voluntariamente uma gestação.

Todavia, conforme afirma Rohden (2003), o olhar das mulheres que abortam não necessariamente é igual ao de médicos e juristas, por exemplo. Elas possuem uma teoria sobre sua condição, como todos os sujeitos, conforme nos ilumina Foucault (1979). Os olhares e memórias de tais mulheres nos interessam conhecer. Memórias, que como afirma Perrot (1989), são sexuadas e pertencentes a mulheres silenciadas historicamente, sobretudo quanto a práticas consideradas desviantes. Interessa a nós conhece-las, conhecer os significados atribuídos por elas a uma condição que é parte de sua vida, a um ato que é ou foi parte de suas práticas corporais.

ALGUNS ASPECTOS TRAZIDOS À TONA POR MULHERES QUE VIVENCIARAM ABORTOS INDUZIDOS

No intuito de compreender que valores culturais estão presentes na construção das memórias e representações de mulheres acerca de uma experiência (a da interrupção voluntária das gestações), ouvimos quatro histórias, quatro relatos de vivências de abortos induzidos.

Foram quatro narradoras que aceitaram abrir as portas de suas casas e falar sobre suas vidas, dores, motivações: Cecília, Marta, Lygia e Clarice². São mulheres com idades entre 32 e 40 anos, pertencentes a classes populares, residentes no Rio de Janeiro. Todas já tinham filhos e três delas viviam com seus companheiros quando optaram pela realização dos abortos. Apenas dizendo um pouco delas em dados, sem deixar de comentar que são seres viventes, pensantes, que lutam com estratégias muitas vezes marginais para continuar mantendo suas vidas e escolhas respeitadas. Esta fora a primeira impressão que se pôde apreender dada a aproximação com os sujeitos de nossa pesquisa.

Neste texto trataremos de alguns aspectos do que elas trouxeram para que nós conheçamos os saberes e práticas construídos no cotidiano para lidar com as gravidezes indesejadas, com o julgamento moral, com o medo...

Um aspecto de grande força em todas as histórias, foram os relatos de medo: todas as mulheres, ao pensarem na possibilidade de realizar um aborto, sentiram medo. Medo de denúncias e julgamentos morais, medo de maus tratos, medo de complicações pós-aborto. O medo povoa suas mentes e corpos, está incutido em suas almas. Ele está intencionalmente (conforme vimos anteriormente) infiltrado na trama da sociedade. Somos uma sociedade de medo que chega aos corpos como estratégia de dominação, de docilização. Vemos isto no discurso de Cecília: “Fiquei com medo de ir ao médico e que alguém denunciasse”. Por isso, há que se ter

2. Ressaltamos que todos os nomes de sujeitos da pesquisa são fictícios.

coragem para praticar atos que são a antítese do se requer de nós. O aborto é um deles. O desejo ou a necessidade de não levar adiante uma gravidez indesejada é maior que este medo, fruto de práticas e discursos coercitivos. Nossas entrevistadas enfrentaram seus medos e decidiram dispor de seus corpos ao modo que lhes era “conveniente” ou ao modo que suas necessidades pessoais “pediram”.

Esse medo fez com que silenciassem sua condição, ainda que tenham sentido dores, ainda que tenham sangrado, ainda que tenham tido febre, ainda que doesse em suas almas. O medo é concebido desde seus úteros até os usos de seus corpos. Medo e silêncio, silêncio e medo andando juntos. Não falamos aqui em temer a realização de práticas insalubres (que são aquelas para as quais acabamos impelidas), mas aquele temor que nos cala. Nascermos e somos criadas a partir de padrões que não devemos burlar, pois somos passíveis de receber punições, conforme bem refletem Badinter (1998) e Emmerick (2008). O corpo grita, pede ajuda, mas a estigmatização da estratégia possível ou escolhida faz com que os lábios se cale. E este silêncio opressor ou mesmo estratégico, verte-se por vezes no motivo principal de mortes de mulheres por complicações pós-aborto, ou mesmo por danos psicológicos e físicos que muitas sofrem. As “desviantes” e “antinaturais” sentem medo também, muito embora sejam apontadas e acusadas de criminosas a pecadoras.

Os receios das mulheres quanto à hospitalização justifica-se principalmente a partir de relatos de outras ou mesmo observação por parte delas de violências institucionais sofridas por outrem : “Porque se você chegar lá e disser que fez aborto ele te deixam jogado!” (Clarice). Os profissionais de saúde sem rosto ou identificação, aparecem como agentes da violência obstétrica e institucional, tanto quanto aos partos vividos por elas, quanto em relação às hospitalizações pós-abortos de outras e em um caso, da própria narradora, Clarice. Eles reproduzem discursos e expressam no modo como realizam seus “cuidados”, valores que desqualificam a mulher enquanto sujeito autônomo e que pode tomar as decisões relacionadas ao seu corpo e práticas corporais.

Com relação aos abortos, a coerção que a justiça prevê através de nosso código penal de 1940 e que muitas vezes não pune judicialmente as mulheres (EMMERICK, 2008), acaba por exercer uma função simbólica de trazer temores. Embora sofram violências cotidianas devido às suas práticas, não é possível falar acerca delas quando trazem a marca da criminalização. Portanto, essa forma de tratar a temática apenas serve para que as punições veladas e simbólicas existam sem que tenham visibilidade e terminem por influenciar práticas futuras das mulheres.

Podemos perceber que as representações acerca da feminilidade atrelada à maternidade sagrada e nobre, bem como os olhares que trazem o aborto como crime ou mesmo pecado também figuram nas memórias de nossas narradoras. Compreendemos este fato já que elas pertencem a este contexto social e cultural que repudia os “corpos desviantes”, segundo critérios e padrões historicamente definidos.

Dizemos isto porque uma questão que figura em todos os relatos é uma motivação comum a todas (muito embora cada uma apresente outras motivações): a

proteção dos filhos já nascidos como motivo para a opção pelo aborto. Conforme ponderado por Sá (2007), os afetos e interesses presentes influenciam na reconstrução do passado em nossas mentes.

Esse valor que santifica a maternidade e padroniza práticas corporais como aceitas e legítimas ou não, chega aos discursos das gentes. Isto é dito por que trazemos como hipótese que dada a antítese maternidade/aborto trazida por Emerick (2008), e a necessidade de enquadramento nos padrões comportamentais e de atitudes esperados por nós mulheres, trazemos à tona uma motivação que nos exime de parcela da “culpa” por uma prática corporal vista como “errada” ou “negativa” em nossa cultura. Provavelmente buscamos uma santidade a partir da mãe sacralizada para compensar a negação da natureza dado o comportamento “desviante” que é o aborto. O argumento do sagrado talvez amenize em suas almas a acusação de pertencimento ao “profano”.

A culpa existe muitas vezes devido a essas reelaborações do passado a partir de olhares amplamente disseminados sobre nossas práticas. Todavia, o silêncio também pode servir para usos de nossos corpos para práticas de violência: no caso de Lygia, por exemplo, ela relata que pensou em realizar um aborto (que acabou não realizando) para vingar-se pelas traições do companheiro. A manutenção de práticas marginais e não debatidas faz com que mulheres possam também utilizar seus corpos e a “nobreza” atribuída à maternidade como moedas de negociação, conforme aponta-nos Leal (2000).

Outra questão importante a ser considerada é a observação de que nossas narradoras, ao falarem de seu cotidiano e de outras mulheres de sua rede de sociabilidade, demonstram o quanto o aborto é uma prática corporal comum entre elas. Além disso, apontam-nos para códigos de conduta dessa “rede” de sujeitos que compartilham a vivência de tal prática. Apesar de recorrerem a ela, esboçam severas críticas a sua realização, sobretudo quando chamadas a falar sobre a prática na esfera pública, havendo críticas a outras mulheres que teoricamente e mesmo juridicamente seriam postas na mesma condição.

Os abortos são considerados legítimos de acordo com a motivação que levou a eles: geralmente a legitimidade é alcançada quando os motivos de outrem correspondem aos nossos próprios motivos, numa postura um tanto quanto etnocêntrica. Além disso, percebemos a existência de uma espécie de escala de legitimidade de acordo com a idade gestacional em que é realizado, dada a aparência humana ou não do conteúdo expelido por seus corpos. Quando “se desfaz, é sangue!” (Marta), a prática é legítima e incentivada por elas. Todavia, quando “já tem mão, já tem pé, já tem tudo!” (Marta), condena-se a mulher que realizara. Significa-se o conceito como filho quanto mais sua aparência aproxima-se da humana. E quando se gesta um “filho”, é moralmente condenável a realização do aborto.

Todavia, consideram que é melhor realizar um aborto que cometer infanticídio, ser uma mãe negligente ou mesmo “dar” ou abandonar uma criança. Isto traz à tona o que Leal (2000) reflete acerca da gravidez simbólica e a construção da maternidade trazida por Badinter (1998). A gestação pode ocorrer no corpo,

mas não ser aceita pela mulher. Sugerimos que quanto mais a gestação avança e é sabido acerca da semelhança do conceito com um humano, maior é a chance dos pares na sociedade a intitulem “mãe”. E uma mãe não pode negar seu “filho”.

Além disso, quando se é mãe, ainda que não se tenha construído simbolicamente essa maternidade (mas aos olhos de outrem sim), quando a criança nascer, a negligência é um pecado abominável, é prática condenável. “Como uma mulher, que nasceu para tal, não será boa mãe?”. Assim julga-se e condena-se as mulheres.

A partir desses olhares e representações, percebemos certa intolerância aos motivos de outrem e tolerância aos nossos para a realização de prática corporal considerada desviante. Todavia, como hoje se trata de uma temática considerada de interesse público e não mais privado, temos que olhares que expressamos, olhares discriminatórios quanto a práticas de outrem, terminam por atualizar discursos e saberes que servem à manutenção da dominação sobre nós. Queremos escolher o que fazer de nossos corpos, mas não o permitimos a outrem.

Nossos discursos na esfera pública são incongruentes, pois negam nossas práticas. Isto dificulta a realização de debates, e incentiva a manutenção de práticas discriminatórias. Parece-nos esta incongruência, uma característica do atual momento em que vivemos, conforme vemos em Priore (2011, pp. 237-238),

E quem somos? Indivíduos de muitas caras. Virtuoso e pecadores, oscilando entre transigência e transgressão. Em público, civilizados. No privado, sacanas. Na rua, liberados; em casa, machistas. Ora permissivos, ora autoritários. Severos com os transgressores que não conhecemos, porém indulgentes com os nossos, os da família. Ferozes com os erros dos outros, condescendentes com os próprios.(...) Na intimidade miramos nossas contradições. Resta saber se gostamos do que vemos.

Sim, somos sujeitos de muitas contradições, somos sujeitos de uma história que nos quis aprisionar, que sofre devido a, mas terminam por atualizar representações que foram concebidas a partir de nossos corpos e inculcadas em nossas almas para manutenção de um poder que nos mantém reféns de conceitos e preconceitos. Eis , ainda bem atuante e presente, a estratégia máxima desta política dos corpos: essa violência simbólica que nos faz inculcar ideologias que nos atam, que atam nossa liberdade e autonomia.

REFERÊNCIAS

BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. O recuo da natureza. In: *Um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1986.

- EMMERICK, R. *Aborto: (des)criminalização , direitos humanos e democracia*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008.
- FOUCAULT, M. *A microfísica do poder*. 7 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- GUARESCHI, P. Representações Sociais: alguns comentários oportunos. In: NASCIMENTO-SCHULZE, C. M. (org.). *Novas contribuições para a teorização e pesquisa em representações sociais. Coletâneas ANPEPP*, n. 10. Rio de Janeiro: ANPEPP, 1996.
- LEAL, O. F. Corpo, sexualidade e aborto. In.: DEBERT, G.G.; GOLDSTEIN, D. M. (orgs). *Políticas do corpo e o curso de Vida*. São Paulo: Editora Sumaré, 2000.
- OLIVEIRA, F. O. de; WERBA, G. C. Representações Sociais. In: JACQUES M. G. C. et al (org.) *Psicologia Social contemporânea*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PERROT, M. Práticas da memória feminina. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.9, n.18, ago-set. 1989;
- ROHDEN, F. *A arte de enganar a natureza: contracepção, aborto e infanticídio*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2003.
- SPINK, M. J.P. O discurso como produção do sentido. In: NASCIMENTO-SCHULZE, C.. (org.). *Novas contribuições para a teorização e pesquisa em representações sociais. Coletâneas ANPEPP*, n. 10. Rio de Janeiro: ANPEPP, 1996.

PRÁTICA ARTÍSTICA E TEÓRICA: TODO FAZER É UM CONHECER E TODO CONHECER É UM FAZER

Ricardo Alvarenga Ribeiro

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

provisoriorcorpo@gmail.com

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre o entrelaçamento entre teoria e prática artística sob a perspectiva autorreferencial de artista, graduado em biologia, escrevendo uma dissertação em dança, cujo foco está na investigação de uma intervenção urbana pensada como prática etnográfica. Neste contexto transdisciplinar, enfatizo o pensamento complexo e as perspectivas das novas ciências que se opõem ao paradigma da ciência clássica, fundamentada na objetividade e na separação sujeito e objeto de pesquisa. Num contraponto a esse determinismo aponto a especulação de um paradigma emergente do conhecimento indicada por BOAVENTURA, 2004, em que se assume um movimento de maior personalização do trabalho científico, ficando o caráter autobiográfico e autorreferencial plenamente assumido. Para refletir sobre os processos de produção teórica e prática em arte, proponho relações com o conceito de “autopoiese” de MATURANA e VARELA, 2001, que se refere à condição autoprodutora e cíclica de todo ser vivo, sendo o indivíduo ao mesmo tempo, produtor e produto de si.

PALAVRAS-CHAVES: Prática Artística; Prática Acadêmica; Autopoiese; Autobiografia; Transdisciplinaridade.

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the relationship between the theoretical and practical artistic practice under an auto-referential perspective of an artist, graduated in Biology, writing an essay in the dance discipline which brings an investigation on urban intervention thought as an ethnographic practice. Under this transdisciplinary context, I put special attention on the complex thought and the new science perspectives that are in opposition to the classical science paradigm, based on objectivity and on the separation between the subject and the object of interest. Considering the emerging paradigm of thought brought by BOAVENTURA, 2004, it is assumed a broader personalization aspect of the academical research, where the autobiographic and auto-referential character is thoroughly assumed. To bring to discussion the processes of theoretical and practical production in art, I propose the relationship between the concept of “autopoiesis” by MATURANA and VARELA, 2001, where it is stated the auto-producing and cyclical condition of every life form, being the individual, at the same time, producer and product of himself.

Este artigo traz reflexões sobre a prática artística e acadêmica em contexto transdisciplinar, onde conceitos e fazeres permeiam uma perspectiva autobiográfica entendida como singularidade compartilhada. Aqui me apresento como artista pesquisador, graduado em biologia e mestrando em dança, vivenciando o começo de um processo de escrita de dissertação, em que o objeto de pesquisa é o desdobramento de uma experiência pessoal de performance/ intervenção urbana. Como metodologia tenho realizado a ação performática em capitais de diferentes regiões do país, pensando-a como uma possibilidade de prática etnográfica, focada nas falas e reações do público ao trabalho.

Essa configuração transdisciplinar que acabo de apresentar remete a uma condição cada vez mais comum de artistas contemporâneos e cientistas, cujos processos são entremeados por conceitos de diversos campos do conhecimento produzindo processos, obras e teorias cada vez mais híbridas em suas configurações. Embora essa prática esteja bem propagada enquanto discurso contemporâneo, ela representa uma difícil tarefa dos artistas/autores em criar espaços e condições para que tal hibridismo seja realmente assimilado e praticado nas instâncias formais de produção de conhecimento, como é o caso das instituições acadêmicas.

Essa tarefa desafiadora se deve ao fato de ainda vivermos o mecanicismo legado pela ciência clássica que estruturou todo um pensamento objetivo e compartimentalizou os saberes em campos e áreas considerados quase impermeáveis. Esse pensamento de um universo de fatos, lógico dedutivo, se pauta na separação do sujeito e do objeto a fim de eliminar imprecisões, ambigüidades e contradições, buscando depurar todos os juízos de valores e deformações subjetivas do eu em relação ao objeto. O sujeito, no método experimental e nos procedimentos de verificação da ciência, é reconhecido como ruído no processo de alcançar o conhecimento. Neste contexto, “o sujeito é excluído do mundo objetivo e se torna fantasma do universo objetivo.” (MORIN, 2006, p. 58)

Sobre essa configuração em que o conhecimento moderno foi estruturado e que ainda predomina na sociedade contemporânea, Maturana e Varela (1984) apontam que tendemos a viver num mundo de certezas, de solidez perceptiva não contestada, em que nossas convicções provam que as coisas são somente como as vemos e não existe alternativa para aquilo que nos parece certo. Essa é a nossa situação cotidiana, nossa condição cultural, nosso modo habitual de ser humano.

No entanto, com as recentes contribuições das novas ciências que consideram a relatividade, a incerteza, a complexidade e a subjetividade do conhecimento, vivemos o processo de adentrarmos ou mesmo programarmos uma nova estrutura de conhecimento, um conjunto de saberes/fazeres que Santos (2006), de forma especulativa, tem chamado de “paradigma emergente.” Este novo horizonte que se aproxima estabelece oposições ao “paradigma dominante” das ciências clássicas, que embora tenha nos legado um conhecimento funcional do mundo que alargou extraordinariamente as nossas perspectivas de sobrevivência, já não supre as questões levantadas no século XXI, num contexto tal que, o conhecer tem sido entendido como ação efetiva, ação que permite a um ser vivo continuar sua exis-

tência em um determinado meio ao fazer surgir o seu mundo. (MATURANA; VARELA, 1984, p. 34) Hoje, já não se trata tanto de sobreviver mas sim saber viver.

Nessa possível transição, Santos (2006) aponta a necessidade de outra forma de conhecimento, mais compreensivo e íntimo, que não nos separe, mas antes, nos una pessoalmente ao que estudamos. Para ele a composição transdisciplinar e individualizada sugere um movimento no sentido da maior personalização do trabalho científico, onde o caráter autobiográfico e autorreferencial da ciência fica plenamente assumido.

Segundo Santos (2006), a ciência no “paradigma emergente” se coloca próxima da criação literária ou artística, porque à semelhança destas, pretende que a dimensão ativa da transformação do real (o escultor a trabalhar a pedra) seja subordinada à contemplação do resultado (a obra de arte). Assim sendo, o conhecimento científico ressubjetivado ensina a viver e traduz-se num saber prático, reconhecendo a inventividade e a criatividade.

Sob a perspectiva do pensamento complexo, o objeto não deve ser somente adequado à ciência, a ciência deve igualmente ser adequada ao seu objeto. A ciência neste novo paradigma incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidas localmente a migrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem. Segundo Santos (2006), este procedimento, que é reprimido por uma forma de conhecimento (dominante) que concebe através da operacionalização e generaliza através da quantidade e da uniformização, passa a ser normal numa forma de conhecimento (emergente) que concebe através da imaginação e generaliza através da quantidade e da exemplaridade.

Neste sentido, em que a ação e a imaginação estão assumidas como componente da construção do conhecimento, podemos considerar tal produção, como um ato criativo realizado pelo/no corpo cotidianamente, sendo impossível negar a própria estória pessoal no ato imaginativo/criativo que determina a produção científica e artística.

Sob influência das ciências cognitivas, que constitui uma ponte entre biologia e cultura, Greiner (2005) fala que o exercício de teorizar é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensorio-motor e não apenas com o cérebro. Os conceitos são gerados ou tornados conscientes pelo corpo vivo, no fluxo da vida através de ações como mascar, urinar e respirar, entre outras. Assim, a ação vai criar novos conceitos e novos conceitos incitam a ação. Esse encadeamento entre ação e experiência, essa inseparabilidade entre ser de uma maneira particular e como o mundo nos parece ser, nos diz que todo ato de conhecer faz surgir um mundo.

A respeito disso, Maturana e Varela (1984) chamam atenção a questão de que não se pode tomar o fenômeno do conhecer como se houvessem “fatos” ou objetos lá fora, que alguém capta e introduz na cabeça. A experiência de qualquer coisa lá fora é validada de uma maneira particular pela estrutura humana, que torna possível “a coisa” que surge na descrição. Para estes autores, essa circularidade, esse encadeamento entre ação e experiência, essa inseparabilidade entre ser de uma maneira particular e como o mundo nos parece ser, nos diz que todo ato de

conhecer faz surgir um mundo. “Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer.” (MATURANA; VARELA, 1984, p. 32)

Estes dois pesquisadores/biólogos/filósofos, interessados em investigar sobre o que seria comum na existência dos seres vivos, chegam ao conceito de “autopoiese” como um padrão universal da existência, o fato de todo ser vivo se autoproduzir constantemente, de forma cíclica e contínua. O corpo se faz continuamente em busca de permanência. Os componentes moleculares do nosso corpo são constantemente renovados nos níveis mais elementares. Há neste momento células morrendo e nascendo em nossos corpos. Isso nos mantém vivos através da autoprodução estrutural do corpo. Sobre isso, Edgar Morin diz que “viver é rejuvenescer e morrer incessantemente.” (MORIN, 2006, p. 78)

O termo “autopoiese” traduz o que Maturana chamou de “centro da dinâmica constitutiva dos seres vivos”. Para exercê-la de modo autônomo, “nós” precisamos recorrer aos recursos do meio ambiente, como o alimento, por exemplo – energia vital. Neste sentido podemos dizer que cada ser é ao mesmo tempo autônomo e dependente. São autônomos por serem capazes de especificar sua própria legalidade, aquilo que lhe é próprio, e dependentes porque vivem no ambiente e se relacionam fundamentalmente com ele. Trata-se, pois, de um paradoxo. Essa condição não pode ser bem entendida pelo pensamento linear (paradigma dominante), para o qual tudo se reduz à binariedade do sim/não, do ou/ou. O paradoxo autonomia-dependência dos sistemas vivos é melhor compreendido por um sistema de pensamento que englobe o raciocínio sistêmico e o linear. Eis o que propõe o pensamento complexo proposto por Morin (2006).

Um dos princípios deste pensamento é o da recursão organizacional que diz que produtos e efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu. Neste sentido somos simultaneamente produzidos e produtores. Estruturas “autopoiéticas” em que produto e produtor se fazem, sendo um a extensão do outro.

Esse fato dos seres vivos terem uma organização sistêmica não é exclusivo deles, mas sim comum a todas as coisas que podem ser investigadas como sistemas, um conjunto de elementos interdependentes que interagem com objetivos comuns formando um todo. Entretanto, o que lhes é peculiar em sua organização é que seu único produto são eles mesmos. Uma célula produz outra igual à original. Nesta perspectiva do vivo, Maturana e Varela (1984) afirmam que não há separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade “autopoiética” são inseparáveis, e isso constitui seu modo específico de organização.

A noção de autopoiese desde sua publicação em 1973, ultrapassou em muito o domínio da biologia. Hoje, ela é utilizada em campos tão diversos como a sociologia, a psicoterapia, a administração, a antropologia, a cultura organizacional e muitos outros. Essa circunstância transformou-a num importante instrumento de investigação da realidade.

Dentro da perspectiva de assumir a experiência vivida e a singularidade de cada ser imbricada na sua produção, onde o fazer e o viver acontecem em complementaridade, tenho enquanto pesquisador me utilizado deste instrumen-

to para pensar o campo da arte e a relação do artista com sua obra, considerando um a extensão do outro e ambos em relação com o meio social, onde se estabelecem as trocas, sendo o ambiente onde se dá a comunicação.

Essa utilização de um conceito originado de um campo de conhecimento distinto daquele em que se está mais diretamente atuando, assume o aspecto transdisciplinar dos processos de produção de conhecimento contemporâneo. Sendo assim, é cada vez mais comum que artistas hoje se relacionem e se referenciem declaradamente com conceitos e estudos teóricos dos mais diversos campos do conhecimento tornando estes um “alimento” fundamental em seu fazer, onde texto e idéia passam a ser corpo, ou passam a ser obra pelo corpo.

Usando esta ótica para compreender a produção artística ou a produção acadêmica, podemos entender “o produto”, obra ou texto, como extensão do produtor artista/pesquisador. Isso não está válido somente para obras autobiográficas, mas sim para trabalhos em geral, mesmo aqueles que no âmbito acadêmico se configuram textualmente na terceira pessoa, separando formalmente o “eu” da produção textual. Mesmo que queiramos nos distanciar do objeto de estudo assumindo uma objetividade afastada do objeto, não há como fugir de si mesmo, nem tampouco produzir algo que não seja representativo deste “eu” singular e compartilhado.

Embora ainda exista no âmbito acadêmico, forte influência da ciência moderna que procura um conhecimento objetivo, universal e determinista que responde a padrões e regras rígidas de procedimento e escrita, encontramos muitos autores/pesquisadores contemporâneos que tem estabelecido parâmetros convergentes entre campos aparentemente muito distintos, afrouxando resistências ao diálogo entre as ciências humanas e sociais com as ciências físicas, exatas e biológicas.

Um interessante exemplo destas conexões interdisciplinares que mesclam a arte a outros campos acadêmicos, está na produção do astrofísico Jorge de Albuquerque Vieira que tem feito interessantes aproximações entre a Teoria do Conhecimento e a Arte, oferecendo possibilidades de pensar a vida, a arte, a sociedade, o ecossistema e o cosmo a partir da teoria geral dos sistemas e da complexidade. Para Viera, Arte e Ciência são formas de conhecimento que envolvem atos de criação. Enquanto a ciência adota hipóteses realistas ligadas a um modelo de explicação que visa refletir aspectos do mundo objetivo, a arte trabalha com a realidade e com alternativas quanto às realidades possíveis e realizáveis.

Se assumirmos um conjunto de regras para a ciência, mesmo que estas sejam mais permeáveis às transdisciplinaridades como no paradigma emergente, ao falarmos em Arte entramos num campo sem regras definidas, ou modos corretos de se realizar um processo ou fazer uma obra. Na arte contemporânea talvez a regra seja não haver regras. As distinções entre o que seja ou não uma obra de arte, as categorizações de linguagens ou estilos, os parâmetros de avaliação de uma obra foram totalmente desterritorializados de qualquer fórmula estática. O artista cria suas lógicas e coerências, e sua obra é quase sempre lacunar no sentido de deixar espaços a serem preenchidos pela subjetividade do público.

Daí o desafio do artista/pesquisador: como conciliar campos do conhecimento com procedimentos e configurações tão distintas? Como assumir o fazer acadêmico submetido a regras que engessam estruturalmente o produto escrito, sendo o artista aquele que cria suas próprias regras para conceber seu trabalho? Como se fazer entender que o fazer artístico é “produção de conhecimento” tanto quanto o fazer científico? E como articular este produto final em um mestrado? É realmente importante para a estruturação do conhecimento que sigamos as duras normas da escrita acadêmica como configuração única e indispensável?

Ao colocar o foco inicial da minha pesquisa de mestrado em um trabalho próprio, o faço tentando responder as questões acima colocadas e disponibilizo minha experiência como possibilidade de partilha de processos artísticos e modos de organização. Este “eu” que é produtor/produzido se comunica e se anuncia como sujeito a ser compartilhado, que entende a experiência pessoal como um processo investigativo do mundo, e que se dá ao mundo como um exemplo de um modo de configuração. Não se trata de exemplo ou modelo a ser seguido, mas relato dado como potência de estímulo ao imaginário compartilhado do qual nos alimentamos no dia a dia em nossos encontros e trocas.

Nesta perspectiva social dos encontros, onde se dão as relações do eu e do outro, podemos nos pensar como um grande sistema, um corpo coletivo com regras próprias de organização, um grande organismo “autopoietico” que se reatualiza e se refaz de forma constante e cíclica. A sociedade produz o “eu” que produz a sociedade e ciclicamente seguimos nos fazendo. Somos extensões de nós mesmos e nos autoproduzimos constantemente.

Nas linhas que seguem, faço uma breve descrição do trabalho artístico/teórico que tenho desenvolvido no mestrado, embebido nas idéias que foram até então citadas neste artigo. Faço isso a fim de compartilhar uma experiência metodológica em andamento, que parte inicialmente de um trabalho de performance/intervenção urbana que realizo desde 2009 em árvores de grande centros urbanos.

Esse trabalho leva o nome de “Hominidae”, termo emprestado da taxonomia biológica se refere a uma grande família que reúne todas as espécies já existentes do gênero *Homo*, incluindo a nossa *Homo sapiens sapiens* mais os orangotangos, gorilas, bonobos, e chimpanzés.

A ação, que é entendida no mestrado como pesquisa de campo, consiste na ocupação de árvores, em dois atos performativos consecutivos. O primeiro, o feitura de uma trama no tronco e nos galhos, com dezenas de metros de um fio de malha branco. O segundo, uma permanência de cerca de oito horas sobre a mesma. Não há representações ou espetacularizações dos gestos, a ação consiste simplesmente em habitar a árvore.

Usando roupas cotidianas, calça marrom e camiseta branca, levo comigo um bolsa feita dos mesmos fios contendo frutas, em geral bananas e maçãs, um Ipod e um livro. Ela fica pendurada em um dos galhos. Tais objetos/signos permanecem expostos e abertos às subjetivações. Eles podem ou não ser utilizados durante a performance, segundo variáveis que se dão numa estrutura aberta

a contaminações, reverberações e sugestões do meio, limitadas por premissas básicas do trabalho: não descer da árvore até que a ação seja finalizada; e não utilizar linguagem falada.

A ação/intervenção é realizada durante o período comercial, em região comercial ou de intenso fluxo de passagem, em centros de médias e grandes cidades, articulando um discurso de utilitarismo em meio a sítios de prestação de serviços. Não há excreção urinária nesta duração.

Embora não haja comunicação verbal efetiva, há encontros circunstanciais de olhares, que se dão ao acaso ou nas tentativas diretas de comunicação/co-nexão implementadas por mim ou por passantes. Neste sentido sou ao mesmo tempo observador e observado.

Uma característica presente no trabalho, e que talvez seja uma premissa da intervenção urbana enquanto linguagem performativa é a instauração de uma incógnita que se dá num ambiente ordinário. Ocorre fora de uma instituição e na ausência de informações diretas que os legitimem como arte. Os transeuntes desavisados estão susceptíveis a se tornarem público de um trabalho de arte que não se anuncia como tal e que ativam percepções distintas no fluxo cotidiano das cidades.

Durantes as ações “Hominidae” já realizadas – São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Uberlândia, Maceió e Natal – uma gama de interpretações verbalizadas por transeuntes foram registradas por mim, ou por parceiros colaboradores e estão sugeridas como dados de pesquisa de campo. Dentre eles encontramos sentenças que definem a ação como loucura, protesto, arte e outras falas que sugerem animalidade, utilitarismo, moradia, pertencimento, ambientalismo. Acredito que os relatos, textos, vídeos e fotos constituem dados sintomáticos de percepções sobre arte, cultura, natureza, política e urbanismo em contexto cotidiano.

Embora haja reações comuns a todas as cidades em que a experiência foi ativada, parece haver certo “sotaque comportamental” referente a especificidades de respostas que podem apontar diferenças relativas às regiões geoculturais do país. É neste colher de dados vivenciados que tenho me aproximado da prática etnográfica menos tradicional, como tem sido entendida por James Clifford. Para ele um texto etnográfico deve ser visto simultaneamente como escrita, colecionamento, poder imperial e crítica subversiva. Nesta perspectiva, a prática etnográfica é entendida com um campo articulado pelas tensões, ambigüidades e indeterminações próprias.

O argumento mais sério segundo Clifford (1994), sobre o papel da experiência nas ciências históricas e culturais, está na noção geral de *Verstehen* que diz que “o ato de compreender os outros inicialmente deriva do simples fato da co-existência num mundo partilhado.” Neste sentido a experiência etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências (DILTHEY, 1975, apud. CLIFFORD, 1994).

Pensando a etnografia como interpretação das culturas, Clifford (1994) ressalta que um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena

a intersubjetividade de toda fala, juntamente com seu contexto performativo imediato. Todo uso do pronome “eu” pressupõe um “você”, e cada instante do discurso é imediatamente ligada a uma situação específica, compartilhada. Metade da palavra em uma linguagem pertence à outra pessoa. A linguagem é completamente tomada, atravessada por intenções e sotaques.

Aqui neste artigo me faço um “eu” compartilhado que se coloca a disposição de pensar-se de forma integrada à produção de conhecimento convergente no campo das artes e das ciências, existindo nos/dos encontros entre experiências de vida, conceitos, idéias, pessoas, lugares, contextos e temporalidades. Esta convergência de fatores de encontro se fazem amálgama para a construção do eu e do outro que pretende construir no “juntos”, espaços possíveis que aproximem o fazer, o ser e o estar em coexistência interdisciplinar.

Melhor ainda, podemos operar na perspectiva indisciplinar, onde as fronteiras que enquadram o conhecimento seja diluídas pela consciência da complexidade a que estamos inevitavelmente imersos, deixando que cada vez mais possamos nos aproximar da indistinção do fazer teórico e prático, ou das noções de disciplina, assumindo nossas responsabilidades com a vida, com a afetividade e com a emancipação do conhecimento vinculado as estruturas deterministas.

REFERÊNCIAS

- CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- MATURANA, H.; VARELA, F. (1984). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do conhecimento humano*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2004.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cotez, 2004.

READ ME, READY ME: O CORPO ATUAL EM PROCESSO DE ANAMNESE

Ricardo Maurício Gonzaga

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

ricmauz@gmail.com

RESUMO: O texto apresenta a série *Read Me, Ready Me*, que realizo desde julho de 2001, seus desdobramentos práticos e teóricos e sua história específica. Em referência explícita ao *ready-made* de Duchamp a série faz o conceito incidir sobre a presença física do artista, operando basicamente com a imobilidade de um corpo – o meu – em in-ações que se sucedem à medida que se apresentam as condições e circunstâncias propícias. Autoexplicativa e autogenerativa, num “protesto contra o esquecimento”, a operação deste corpo antimonumental atualiza e gera sua própria memória, apresentando por vezes imagens fotográficas e videográficas realizadas em etapas anteriores, evocadas na atual. Apresenta-se também a relação crítica da série com o monumento público tradicional, assim como as razões de sua crise como alavanca crítica constitutiva para a estruturação do trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Presença; Monumento; Memória; Autonomia.

ABSTRACT: The text presents the series *Read Me, Ready Me*, that I realize since July 2001, its practical and theoretical developments and specific history. In explicit reference to Duchamp’s *ready-made* the series makes the concept changes its focus to the physical presence of the artist, working primarily with the immobility of a body – my body – in in-actions that follow as the properly conditions and circumstances appear. Self-explanatory and self-generative, a “protest against forgetting”, the operation of this antimonumental body updates and generates its own memory, sometimes presenting videographic and photographic images made in previous steps, evoked in the current. It also presents the critical relationship of the series with the traditional public monument, as well as the reasons for its crisis as leverage critical constituent for structuring the work.

KEYWORDS: Body; Presence; Monument; Memory; Autonomy.

1. READ ME, READY ME: A SÉRIE

A série *Read Me, Ready Me* começou por acaso. Não havia a intenção, num primeiro momento, que viria a se tornar sua primeira ocorrência, de que uma série viesse a se constituir a partir dali. Foi só a partir de uma segunda oportunidade, que um elemento central – meu corpo, ou melhor, minha presença imóvel – passou a se configurar como uma espécie de matriz que tornaria a se apresentar num

terceiro, num quarto, num quinto momento e daí por diante, constituindo, de modo, por assim dizer, orgânico ou espontâneo, a série.

Para começar do princípio, descrevo as circunstâncias em que a primeira in-ção – como passei a denominá-las posteriormente – ocorreu. Em 2001, apresentei na (hoje extinta) Galeria Catete do Museu da República, no Rio de Janeiro, a instalação *Sic Transit*, que dividia o recinto em dois ambientes separados por uma parede branca situada a $\frac{1}{4}$ da entrada e que subia até o teto, separando assim uma espécie de antessala de uma sala principal. No interior desta, suspenso a aproximadamente quatro metros de altura, havia um conjunto retangular vazado no centro, composto por quarenta e seis unidades – dez no comprimento, cinco na largura – formadas cada uma por um balão de ar (bexiga) soprado no interior de um recipiente esférico de vidro até seu total preenchimento. O atrito da parede externa de cada balão com a interna de cada recipiente garantia a suspensão deste por aquele. No entanto, à medida que o ar escapava, o diâmetro do balão ia se tornando progressivamente menor, até que, num instante limite, terminava por fazer com que ele passasse pela abertura do recipiente, caindo no chão.

Na projeção deste retângulo suspenso havia outro, no piso, de borracha, de iguais dimensões. Nas duas laterais do comprimento deste repetia-se em letras brancas a inscrição: “NÃO ULTRAPASSE”. A entrada nesse recinto era opcional, já que havia a alternativa de visualizá-lo desde a antessala através de uma vitrine retangular situada na parede divisória, onde se lia, de dentro para fora, a inscrição que dava título à instalação: *Sic Transit* (“assim passa”, em latim).¹ Acima dessa vitrine, do lado da antessala, havia uma pequena placa em que se lia: “Atenção esta instalação apresenta uma situação de risco. Entrada somente com equipamento de segurança. É proibida a entrada de crianças”. Em cada lado da vitrine esta mensagem era repetida em placas de mesmas dimensões que a central, dispostas três a três a cada lado, com textos em inglês, francês, espanhol, alemão, italiano e holandês. Na antessala havia um cabide com dois conjuntos de trajes, o “equipamento de segurança” mencionado, constituídos por: dois macacões; botas; luvas e capacetes com visores transparentes e uma mesa com dois blocos de folhas de papel: no primeiro, um termo de responsabilidade que deveria ser assinado pelo espectador que se dispusesse a entrar no recinto principal; no segundo, páginas disponibilizadas para que este espectador/participante registrasse suas impressões após a experiência.

Em relação direta com a realidade física da instalação, surgiu uma decisão que haveria de se constituir como elemento central da série *Read Me, Ready Me*: a de rapar a cabeça. A intenção inicial era produzir uma série de fotografias a partir da analogia da forma do crânio com a dos recipientes de vidro (e vice-versa), invertendo a proposta de proteção sugerida para a participação do espectador e materializando assim a vulnerabilidade ética da minha posição como autor ao propor uma situação de risco para o público.

Ao agregar essas imagens fotográficas de forma substantiva à lógica do trabalho, pretendia também atingir um resultado prático: vencer a barreira da indi-

ferença da mídia, conseguindo que, graças à potência da imagem, significativa e autônoma, essas fotos servissem a sua função, a de divulgação do trabalho, resultado que, em geral, se frustrava a cada nova exposição. Para isso seria necessário que elas se apresentassem como um “fato de mídia” e, sob esse aspecto, obtive sucesso, já que duas delas foram publicadas na véspera e no dia da inauguração, num dos principais – senão o principal – jornais da cidade.² Manifestava-se aqui, naturalmente, o desejo de reconhecimento público próprio a todo artista, mas também a consciência, inicial, ainda incipiente e que iria se reforçar ao longo do tempo, constituindo a lógica específica do trabalho, da necessidade de se reafirmar constantemente a própria presença e a do trabalho, atualizando sua publicação em tempo real, sob pena de sucumbir ao esquecimento.

Na sequência, como que a confirmar seu papel constitutivo, por existir, essas fotos de divulgação acabaram apontando para a possibilidade mesma de efetivação da situação que insinuavam: a realização da performance, ou melhor, da primeira “in-ação”: *Read Me, Ready Me: Sic Transit*.

Em *Read Me, Ready Me: Sic Transit* tratava-se, ainda, de responder a um aspecto específico da instalação, mencionado antes: o problema ético definido pela opção de apresentar nela, como elemento central do trabalho, o fator de risco para o público. Na verdade, a chance efetiva de alguém se ferir era praticamente inexistente: mesmo sem se levar em conta a proteção provida pelo traje de segurança, ela poderia ser representada pela fração de tempo que tem como denominador o número total de segundos de um mês de exposição e, como numerador, 46 segundos, referentes aos instantes reais da queda dos recipientes, numa aproximação grosseira (por considerar, simplificada, que a duração da queda seria de um segundo).

O problema ético não se vinculava ao factual, referia-se à ordem simbólica e, portanto, era neste nível que deveria ser enfrentado. A lógica desse enfrentamento era a seguinte: por ter proposto o risco para o Outro, como autor, eu deveria ocupar o lugar deste, porém abrindo mão de qualquer proteção. Assim, sacrificante e sacrificado se reuniram na mesma pessoa, neutralizando pela inversão de sinais o dilema ético envolvido na iniciativa da proposição (esta solução também se dava praticamente em nível estritamente simbólico, já que a possibilidade de um vaso cair efetivamente na minha cabeça era igualmente quase nula, uma vez que eu não estaria situado exatamente embaixo de qualquer um deles).

Por outro lado, este funcionamento simbólico constituía também um aspecto importante do trabalho, uma constante que se manifestava no embate proposto entre a capacidade perceptiva/cognitiva ativada do olhar e o condicionamento indutor, gerando uma espécie de *trompe l’oeil* às avessas, de modo que as coisas reais passassem a ser percebidas como simulacros. Assim, em “*Sic Transit*”, vários olhares descrentes consideraram que tudo não passava de uma grande encenação e que de fato “nada iria cair”³.

A in-ação “*Read Me/ Ready Me: Sic Transit*” consistiu então no seguinte: fiquei parado, imóvel, no centro do retângulo de borracha, em pé numa posição que

poderia chamar de padrão para o humano: pernas ligeiramente afastadas, braços pendentes ao longo do corpo – durante o período de uma hora (Il. 1). Posicionei uma câmera de vídeo frontalmente na ante-sala, de modo a enquadrar minha imagem centralizada através da vitrine (il.2); os marcadores digitais de tempo desta câmara foram ativados de modo que a passagem do tempo pudesse ser acompanhada na exibição posterior da fita. No interior da instalação, dois colaboradores, Ana Lúcia Milhomens e Marcio RM registravam respectivamente em vídeo, com uma câmara digital, e em fotografia a in-ção, circulando pelo espaço do recinto principal. Assim, a operação de produção de imagens reproduzia as duas possibilidades de posicionamento do olhar do público relativamente à instalação, duplicando-as e projetando a realidade do evento no tempo de sua percepção futura.



Figuras 1/2. *Read Me, Ready Me: Sic Transit*, 13/7/2001. Fotografias: Marcio RM

O jogo que se jogava entre imobilidades – a minha, a da câmara frontal, a da imagem fotográfica – e movimentações – a da câmara digital e a da câmara fotográfica – definia, por cruzamentos de possibilidades, “tecia”, por assim dizer, o “lugar” do trabalho. Um lugar equidistante entre a realidade, que permanece no tempo, das três séries de imagens produzidas em suas diferentes instâncias mediáticas e a realidade do acontecimento, no *hic et nunc* “real”, cuja possibilidade de permanência depende de sua duração na memória das pessoas presentes.

A partir daí, como mencionei, sem que isso tivesse sido previamente planejado, o trabalho passou a se atualizar a partir de oportunidades que vieram ao seu encontro. Na sequência, um colega de doutorado, Ítalo Bruno, coordenador de um curso universitário de arte-educação, convidou-me para participar de um encontro de arte-educadores e indagou se eu preferiria fazer uma apresentação teórica – uma palestra – ou uma apresentação prática, do tipo depoimento sobre o próprio

trabalho. Propus uma terceira alternativa: um híbrido dessas duas opções, que fosse também uma apresentação factual do trabalho, em si e não como registro (apesar de que nesse trabalho, como vimos, essa divisão é problemática).

Aceita a proposta, principiei a apresentação⁴ fazendo uma breve explicação introdutória: num grande telão seria exibido o vídeo de uma apresentação anterior do trabalho (a in-ção “*Read Me/ Ready Me: Sic Transit*”) enquanto, simultaneamente, ocorreria outra, mais curta; concluída esta, conversariamos a respeito, partindo da situação específica para debater a questão genérica, apontada pelo título da palestra: “Arte: Coisa Pública?”, enquanto, no telão, o vídeo de “*Read Me/ Ready Me: Sic Transit*”, com uma hora de duração, continuaria sendo exibido.

Dito isto, fui para um lugar previamente escolhido na plateia do auditório e fiquei em in-ção por dez minutos (il.3). Nesta segunda in-ção, em lugar da camiseta branca simples⁵ que usara em “*Read Me/ Ready Me: Sic Transit*”, vesti semelhante que tinha, no entanto as seguintes inscrições textuais: na frente **READY MADE**; atrás **READY MADE**, com estas cores. A apresentação do título como referência interna, constitutiva do trabalho, contava naturalmente com a possibilidade de sua decodificação por parte daquele público específico, constituído por alunos de um curso de especialização em arte-educação, familiarizados, portanto, com a história da arte, para seu funcionamento produtivo. Mais uma vez, Ana Lúcia Milhomens e Marcio RM captaram imagens em vídeo e fotografia de todo o evento.



Figura 3. *Read Me, Ready Me: Universo*, Fotografia: Marcio RM.

A série *Read me, Ready Me* durou exatos sete anos, totalizando trinta in-ções. Seria impossível descrever todas aqui. Quero mencionar, no entanto, que, curiosamente, um mês após a trigésima que decretava o fim da série⁶, recebi um convite para realizar outra, num vernissage de uma exposição coletiva. Decidi então que, se recebesse novos convites, tornaria a rapar a cabeça para cada nova in-ção, sempre a última até novo convite. A série assim reiniciada, para

diferenciar-se da primeira, passou a se chamar *Ready Me*, *Read me* e incorpora dois outros elementos: uma série de fotos do processo em que a cabeça é rapada; e o próprio cabelo, que é guardado como índice da passagem de tempo entre uma in-ação e outra.

Mesmo na impossibilidade de um aprofundamento maior relativamente aos conceitos que são trabalhados pela(s) série(s), gostaria de me referir muito sucintamente a três de seus elementos fundamentais, a saber: a imobilidade, a aparência e sua reprodução em imagens.

Como seres animados que somos – animais, ao contrário dos vegetais (que também se deslocam, mas em outra escala temporal), perseguimos aquilo de que dependemos em vários níveis. Pois bem: a imobilidade da in-ação (que é simultaneamente não ação e ação interna), aponta assim para a inanimidade. Etimologicamente, “animação”, “animado”, “animal” derivam de *anima*, origem latina da palavra alma. “Desanimado” – o que não tem ânimo – pode ser lido, portanto, tanto como “aquele que não se movimenta”, quanto como “o que não tem alma”.

Esta inanimidade, penso, é o que atrai a atenção para o trabalho: é o modo de estar de um ser que não lhe é próprio: numa temporalidade outra, incomum à sua e a de seus congêneres: animais e animados. Assume assim para si um modo de ser no tempo e no espaço que não lhe – nos – é próprio, mas sim dos entes inanimados: pedras, postes, árvores (que não o são). Como se estivesse morto. Ou como – e aqui abro outra janela de leitura – como se fosse uma fotografia de si mesmo, fotografia tridimensional, holograma fac-similar. Pois não é assim que a fotografia opera com o real, sorvendo-lhe a imagem para congelá-la, retirando-a do fluxo do tempo de modo a reapresentar como permanentemente igual a si mesma a aparência, no entanto sujeita à dinâmica metamórfica na instância do real?

Em *Read Me*, *Ready Me* a imobilidade cumpria esta função: provocar o estranhamento de modo a gerar a possibilidade de reflexão sobre o Outro, tantas vezes percebido puramente como objeto, e sobre si mesmo: consciência de si e do outro como diferente, mas semelhante a si (mim) mesmo. Ativar a percepção da *anima*, não em sua ausência, mas pela evidência de sua ocultação. Referência óbvia do trabalho são as “estátuas vivas” que habitam as ruas das grandes cidades do mundo inteiro, atores que encarnam alegorias generalistas, representações de personagens históricos, religiosos ou mesmo ícones da mídia contemporânea, fazendo disso um meio de vida.

O fascínio que exercem, derivado, como mencionei acima, da imobilidade que atrai uma aura de mistério para aquele ser, deslocado de sua ontologia própria, vê-se, no entanto, a meu ver, comprometido, ou melhor, diluído justamente pela carga de representação alegórica que o banaliza, reduzindo tudo a um esforço físico em nome de um efeito óbvio – de representação. Neste sentido, a série substitui criticamente este espírito por certa neutralidade da figura; o ícone assim construído, que se vale do conjunto da roupa com a cabeça rapada, objetiva, no lugar da representação, apresentar, não alguém específico (que, no entanto, não pode deixar de sê-lo), mas um “certo alguém”: o humano em geral,

um grau zero do ser, espécie de pivô despersonalizado, que pretende funcionar como motor do aparelho de circulação da formação do sentido a partir da imagem. Aqui, imagem do Outro.

Finalmente, as imagens captadas – vídeo e fotográficas – transcendem sua própria realidade como registro. Por meio delas o trabalho se desdobra do tempo da experiência imediata, podendo ser reapresentado como parte constituinte de novas in-ações. Desta maneira o trabalho gera também sua própria história, atualizada permanentemente (enquanto dure) na interface presente de suas atualizações.

Por meio desta dinâmica própria, o trabalho, que estaria triplamente fadado ao esquecimento (devido a seu próprio caráter evanescente; à precariedade da memória relativa aos processos culturais nacionais e a uma tendência geral ao “esquecimento sistemático”), gera sua própria história e memória, “memória dinâmica” que se nutre de novas in-ações que ocorrem muitas vezes como repetições heraclitianas de outras anteriores, “habitando”, por assim dizer, o mesmo lugar em que estas ocorreram. Daí por diante, sempre atendendo a novos convites, novas in-ações da série *Ready Me, Read me* aconteceram nos mesmos lugares em que outras, anteriores, da série *Read me, Ready Me*, tinham ocorrido. Assim, por exemplo, *Ready Me, Read: Fernando Ferrari 3*, foi realizado em 11/11/2011, no mesmo lugar (em frente a UFES, Vitória, ES) em que *Read Me, Ready: Fernando Ferrari, Santa Úrsula, VIX*, acontecera, em 27/4/2007: uma passarela de pedestres sobre a avenida que dá nome a ambas as in-ações, demolida logo após a primeira (ils. 4 e 5).



Figuras 4/5. Ilustr. 4: *Read Me, Ready Me: Fernando Ferrari, Santa Úrsula, VIX, 27/4/2007.* Foto: Ivo Godoy | Ilustr. 5: *Ready Me, Read Me: Fernando Ferrari 3, 11/11/2011.* Foto: Silfarlem Júnior Oliveira.

2. TELA TOTAL

Não é segredo que vivemos hoje sob o domínio paradigmático das imagens, onipresentes e onipotentes. Com o advento das imagens técnicas, a fotografia sendo a primeira dentre elas, ocorre um efeito sobre nossa percepção do real, derivado da capacidade de reprodutibilidade da imagem, que Walter Benjamin descreveu como sendo responsável pela perda da aura do objeto.⁸ Assim, a presença “aqui e agora” do original se desvaloriza em função da aparição prosaica e banal de sua imagem exaustivamente reproduzida. Pois bem: com as imagens digitais, que prescindem por completo de referentes visuais prévios, surge um efeito colateral poderoso: toda relação com o passado fica igualmente desvalorizada, a imagem passando a valer não mais por aquilo que representa, mas em função de seu poder de influência em relação a verdades prospectivas, projetivas, prorepresentativas. Assim, todo e qualquer conteúdo passa necessariamente a ter que ser constantemente reafirmado e atualizado em tempo real na “tela total” deste presente absolutizado. Como bem mostrou Jean Baudrillard, frente ao problema do negacionismo (a negação do holocausto): é impossível prová-lo em tempo real, daí o esforço necessário de construção de museus que preservem viva a memória do genocídio.

Não é por outra razão que, neste contexto, surge a tendência a explicação de nomes de ruas por placas que atualizam a informação sobre os respectivos referentes históricos, sem o que estes cairiam no esquecimento. Do mesmo modo, o monumento público tradicional, estátuas ou bustos de bronze, mármore ou granito comemorativos da existência de pessoas ilustres – em geral, homens – fundamentava-se nesta lógica, agora obsoleta, da representação. Diziam: aqui está fulano, cuja passagem pela terra foi memorável, tendo realizado feitos notáveis (seja de que natureza fossem: bélica, artística, ou da esfera pública civil), em relação aos quais se estabeleceu consenso por parte desta sociedade que decide imortalizá-lo representando sua efígie ou a totalidade de sua presença física em material perene, de modo a preservar sua memória, para que todas as gerações futuras tenham ciência de seus grandes feitos.

Na ausência de referências que as vinculem às realidades passadas, que justificam sua presença naqueles locais, estas estátuas tendem a se apresentar à sensibilidade moderna como reduzidas a sua materialidade específica: passam a ser percebidas como o que literalmente são: simples estátuas de bronze, mármore ou qualquer outro material. Não se apresentam mais como símbolos culturais, porque a percepção consensual necessária para que isto se estabelecesse já não ocorre. Serão artísticas ou não, em função de outros méritos e valores. Daí estarem sujeitas e vulneráveis à depredação e ao vandalismo: nenhuma aura de legitimidade ou sacralidade envolve mais tais materialidades.

Neste sentido, gostaria de citar aqui uma passagem em que Lourenço Diaféria descreve em tons fortes, com uma ambivalência adequada ao contexto político da época e lugar – Brasil, 1977 – a desvalorização pública do potencial de representatividade de tais monumentos:

O duque de Caxias é um homem a cavalo reduzido a uma estátua. Aquela espada que o duque ergue ao ar aqui na Praça Princesa Isabel — onde se reúnem os ciganos e as pombas do entardecer — oxidou-se no coração do povo. O povo está cansado de espadas e de cavalos. O povo urina nos heróis de pedestal. Ao povo desgosta o herói de bronze, irretocável e irretorquível, como as enfadonhas lições repetidas por cansadas professoras que não acreditam no que mandam decorar.¹⁰

Este é um trecho de uma crônica que se referia ao ato heroico do sargento gaúcho Sílvio Delmar Holenbach, que, com o risco da própria vida que veio a perder nos dias seguintes ao episódio, lançou-se num poço de ariranhas para salvar um garoto de catorze anos que lá caíra. Este, sim, defendia o autor, o herói de carne e osso, capaz de dar sua vida em troca de uma criança desconhecida. Ironicamente, no entanto, ao se erigir uma estátua que representasse tal feito — o que de fato se realizou¹¹ — tal monumento não escaparia, no entanto, à lógica de obsolescência da representação que incide sobre os demais.

Pois não se trata simplesmente de negar a validade ou o grau de heroísmo ou importância das figuras históricas retratadas nos monumentos, mas sim de se perceber as razões da obsolescência contextual da lógica própria que legitimava o funcionamento simbólico destes dispositivos de representação cultural. Razões muito bem expressas pela passagem de Diaféria que faz menção às “enfadonhas lições repetidas por cansadas professoras que não acreditam no que mandam decorar”. Cansaço este, por sua vez, sintomático de uma situação em que se repete, no âmbito da educação, a letra morta de antigas verdades absolutas, superadas e ultrapassadas na dinâmica da cultura.

Em *Read Me, Ready Me*, não se trata, evidentemente, de propor uma feição alternativa para o herói, capaz de substituir a culturalmente obsoleta estátua de bronze, por meio deste processo de reificação e literalização presentativa (ou seja: em vez de uma forma em bronze que me representa, eu mesmo, me apresentando em carne e osso). Longe disso. Tampouco de propor sua substituição por seu inverso, uma espécie de anti-herói urbano, o sujeito anônimo que habita as grandes cidades. Mais do que enfrentar o problema da temporalidade existencial em sua evanescência, a angústia de não sobreviver a si mesmo, dizendo: “recusome a ser esquecido”, trata-se de, por meio de um trabalho de arte, relembrar que é preciso não se esquecer. De quê? De que é preciso não se esquecer.

ENDNOTES

1. A locução clássica completa é: *Sic Transit Gloria Mundi* (“assim passa a glória do mundo”), e tem sua origem no texto *Imitação de Cristo* (I, 3) do Frei Tomás de Kempis. KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

2. In *O Globo*, nas edições de domingo, 17/6/2001 e segunda-feira, 18/6/2001.
3. O trabalho não objetivava estimular o efeito barroco desta ilusão invertida, da percepção do “verdadeiro” como “falso” – ou do “real” como simulacro, mas sim, estimular, justamente a partir de sua irrupção, a possibilidade de sua desconstrução crítica.
4. *Read Me, Ready Me: Universo* aconteceu em 20/5/2002, no IV Encontro de Estudantes e Professores de Educação Artística da Universidade Salgado Oliveira, Campus Niterói, RJ.
5. Uso sempre a mesma roupa nas in-ações: calça preta, camisa branca, tênis preto.
6. A trigésima in-ação, *Read Me, Ready Me: Fernando Ferrari, Sta. Úrsula, Rio*, ocorreu em 13/7/2008.
7. KOOLHAS, Rem, *apud* OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora!* Em cinco entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006, p. 103.
8. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
9. BAUDRILLARD, Baudrillard, Jean, *Tela total*, Porto Alegre: Sulina, 2002.
10. DIAFÉRIA, Lourenço. *Herói. Morto. Nós*. In *A Folha de São Paulo*, 1º/9/1977. Diaféria foi preso pelo regime militar porque a crônica foi considerada ofensiva às Forças Armadas (fonte: Wikipédia). Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/tempos_cruciais-02a.shtml. Acesso em 17 de junho de 2012.
11. O Zoológico de Brasília, batizado com o nome do sargento, tem um busto dele na entrada.

CANTO DA FESTA EM CANTOS DO CORPO

Rita de Cássia Nascimento Rodrigues¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEC-BA)

rodriguesrita80@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo diz respeito ao conjunto de informações alcançadas em um canto da festa religiosa de Santa Bárbara, onde o corpo da dançarina-intérprete-criadora – (DIC) foi imerso para conhecer a visão que inscreveria a poética *Ar-en-cantos*. Analisado no viés etnocenológico e estético, o trabalho foi desenvolvido com base na observação como principal ferramenta metodológica dentro da Festa e do laboratório. A *base móvel* alcançada nesse processo único conferiu espaços de percepções que se configurou como princípios de uso para a ação criadora. Os princípios dizem respeito ao pulso, impulso-interno e tônus-muscular desencadeadores de fluxos de movimentos à abertura de sentidos do corpo que cria a dança que se quer dançar. Desdobramento conjunto vem sendo construído no Programa Institucional de Bolsistas de Iniciação à Docência (PIBID), Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (CAPES/MEC/UFBA).

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Dança; Festa; Cultura.

ABSTRACT: This article relates to the collection of informations collected during a religious celebration for Saint Barbara, where the body of the dancer-performer-creator – (DIC) immersed itself to manifest the vision that would inscribe the poetic *Ar-en-cantos*. Based in ethnocenology and aesthetic, the development of this work was based on observation as the main methodological tool at the party and in the create laboratory. The *mobile base* reached on this single process generated perception spaces and was configurated in utility principles for the creative action. The principles relate to pulse, internal-pulse and muscle-tone, triggers from the movements flow to the opening of the senses of the body that create the dance that wants to be danced. The unfolding of this work has been undertaking at Dance School of the Federal University of Bahia (UFBA) whit funding from the Institutional Scholarship Program to Start Teaching (PIBID/CAPES/MEC/UFBA).

KEYWORDS: BODY; DANCE; PARTY; CULTURE.

1. Mestra em Artes Cênicas (UFBA); Educadora (SEC-BA); Supervisora (PIBID/DANÇA/UFBA)

1. Introdução

O trabalho destaca uma das experiências laboratoriais alcançada e, posteriormente revisitada, em parte do capítulo “Memórias do corpo que dança”,² com vistas à construção desse artigo que amplia a lupa deste conhecer na “intersecção corpo e memória”.

A metáfora “canto da festa em cantos do corpo” diz respeito à visão da DIC, frente ao símbolo selecionado na ambiência da Festa de Santa Bárbara, realizada tradicionalmente no Mercado de Santa Bárbara, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e na corporação dos bombeiros da PMBA, ambos situados nas mediações do Centro Histórico da Cidade de Salvador-Ba.

O objetivo foi estudar o corpo a partir das experiências sensoriais vistas pelo viés da etnocenologia,³ com a inferência de que: a dançarina dentro da festa e do laboratório ressignifica materiais à construção da poética em dança. Tínhamos em vista experienciar outra organização da criação, trazendo para o centro das discussões os aspectos sensoriais e estéticos. Nesse estudo, a memória ganhou destaque.

A memória do corpo que dança no laboratório enreda imagens, vistas por Damásio (2000, p. 402) como representações ou padrões mentais. A estrutura de tais padrões é “construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visuais, auditivas, olfativa, gestatória e somato-sensitivas”. Nessa última modalidade a palavra soma significa “corpo”, enquanto que a palavra “imagem” inclui variadas formas de percepção, a saber: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular, afirma o autor.

Os modos de sentir ativados no corpo imerso nessa manifestação cultural e religiosa levou-nos a visitar a noção da palavra “festa” apontada pelo antropólogo, sociólogo e dramaturgo francês Jean Divignaud (1983, p.71), que nota: A exaltação transsocial da festa constitui no período em que “a vida em sociedade se torna intensa, onde os fenômenos relativos ao sagrado e à religião correspondem a momentos de efervescência e de unanimidade”. Para o autor, o que está implícito a todas as culturas, invade subitamente o ambiente da festa, seja utilizando as conformações já definidas de uma mitologia, seja concretizando-se de jeito diverso a qualquer padrão conhecido. Por ser “transsocial”, a manifestação é indiscutivelmente “o único estímulo à renovação do questionamento nas sociedades” e, por conseguinte, motor gerador de indagação da dançarina-intérprete-criadora que se faz intérprete de si na poética.

Posta a questão selecionada pela dançarina na ambiência festiva e conhecida no laboratório, chamamos a noção de multiculturalidade apontada por Bião

2. Da dissertação de mestrado sob o título “Festa de Santa Bárbara: o corpo num processo criativo da poética em dança.” O estudo foi realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escolas de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, orientado pela professora Dr^a. Susana Maria Coelho Martins.

3. Termo forjado na Fundação da sede da UNESCO, a 03 de maio de 1995, em Paris, num colóquio realizado em Cuernavaca, Morelo, no México (1996) e em Salvador, na Bahia, em (1997).

(2000, p. 46), ao referir-se às Matrizes Estéticas de baianidade que se conforma como uma família de formas aparentadas, filhas de uma mesma mãe: “foi em torno da família-de-santo, das comunidades religiosas do candomblé, com seus orixás e voduns, que se criou um novo modelo de organização que se tornaria a marca da sustentação cultural do negro na Bahia”. O autor faz referência⁴ aos povos africanos que aqui chegaram (com destaque para os *jêjes*, iorubás, *jêje-nagôs angolas e congo-angolas*) e fizeram de Salvador uma “cidade africanizada”.

A noção de ritos e espetacularidades advindas da etnocologia nos ajudaram a refletir sobre as práticas e comportamentos cotidianos e extracotidianos da Festa de Santa Bárbara, reconhecida pelo corpus laboratorial⁵. Nesse percurso pudemos entender o que se destaca no imaginário popular que vê essa ambiência da cultura baiana como “Festa de Negro”. As matrizes estéticas identificadas revelaram a pertinência em observar e analisar as “práticas espetaculares” da cultura do corpo de africanidade negromestiça dentro dos rituais que constituiu os ritos e rotinas diárias da festa e do laboratório.

Os ritos, rotinas e espetáculos são performances da vida individual e coletiva, é a forma sensorial e perceptiva pela qual a experiência e expressão se reúnem, são jogos que se fazem com a alteridade, em todos os sentidos, com todos os sentidos, são comunicação. (BIÃO, 1996, p.15)

Os aprendizados só foram possíveis com alteridade capacitando a DIC e a direção artística conhecer essa manifestação da cultura a partir da observação sobre os seus próprios corpos. Na interação corpo, festa e poética reconhecemos que “o homem só existe no e pelo outro” (Mafessoli, 1998). Nesse sentido Bião aponta a seguinte noção na 12^a categoria⁶, a saber:

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoas. (BIÃO, 1996, p.16).

4. Autores como Querino (1955), Reis (1993), Rodrigues (1977), Bastides (1978) e Lima (1977).

5. Formado pelas dançarinas-intérpretes-criadoras e direção artística (autora do estudo).

6. Bião em seu artigo “Estética Performática e Cotidiana”, Conferência de Abertura do I Seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade, em Brasília, revela que se trata da experiência sensorial da expressão da alteridade; ou ainda, “o conhecimento da forma pela qual essas duas ações interdependentes e caracterizadoras da vida humana se revelam ao conhecimento”. Tece argumentação sobre 15 tópicos, destacando no 7º tópico que “os ritos e as rotinas do dia-a-dia desempenham-se em função de comportamentos esperados diante das mesmas circunstâncias ou de circunstâncias reconhecíveis pelo imaginário como algo já conhecido”.

Nessa inter-relação nasceu o material reconhecido no percurso da pesquisa, revisitado em outras investigações empíricas pelo corpo da direção artística. Experiências sensoriais vividas revelaram sinais e significados simbólicos observados que configurou a visão, construção e organização da *base móvel* vista como ignição (GREINER & KATZ, 2005) à criação.

2. METODOLOGIA

O caminho percorrido pela pesquisa qualitativa foi construído pelas observações e diálogos tecidos com a dançarina-intérprete-criadora sobre as experiências vividas que permitiu o fazer artístico. Verificações empíricas laboratoriais nos levaram a conversar com a proponente do método à formação do Bailarino-Pesquisador-Intérprete (RODRIGUES, 1997) calçado nas manifestações culturais do Brasil, bem como, autores da arte e cultura baiana, da antropologia, da neurobiologia, dentre outros.

Inicialmente a noção de alteridade teve ponto inicial nas observações sobre como ia se formando o corpo laboratorial. Sem que fizéssemos escolhas, quando esclarecemos o propósito do estudo, as dançarinas⁷ logo se enunciaram para viver os aprendizados na multiculturalidade da Festa e do processo de criação. A proximidade foi observada nos primeiros encontros. Dentro dos ritos de festa e dos processos laborais a história da corporalidade teceu memória genética⁸ ligada à divindade *Iansã Oyá*.⁹

A visita a periódicos de jornais da cidade e entrevistas realizadas nos três lugares da festa foram significativos para tecer compreensão sobre o imaginário coletivo que aponta essa manifestação como “Festa de Negros”.

Nessa outra organização da criação, o pensamento se fez matéria, cujo saber de matrizes africanas interpenetra a cultura e o corpo que constrói a dança que se quer dançar. “Não estando a serviço de nada, a arte resiste mesmo sendo contaminada com outros saberes” (AMORIN, C. p. 17).

3. O CORPO EM UM CANTO DA FESTA

“Canto da festa” nasce enlaçando saberes, desvelados no tempo/instante em que surgiu a questão alcançada pela estrutura sensível que o corpo possui para ativar os sentidos à observação. Ao perceber, o corpo observa o evento no espaço e no tempo em que ele se orienta. O que quer dizer: ao observar a ambiência, de

7. Então alunas do curso Técnico em Dança da Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia.

8. O termo genético está aqui relacionado à herança familiar e ancestral de duas dançarinas-intérpretes-criadoras iniciadas na religião de matrizes africanas da nação *congo-angola* e *jêje mahin* em Salvador-BA.

9. Cacciatore (1988:140) revela ser “Orixá feminino, divindade africana do rio Níger (uma das esposas de Xangô), rainha guerreira, dona dos ventos, raios e tempestades. É sincretizada com Santa Bárbara em todo o Brasil, onde parece que ganhou nome de Oyá nos candomblés nagôs”.

um canto da festa, pode-se perceber o que existe em si, ao conhecer o outro no instante em que o passado interliga o futuro antevisto.

O uso do relato imagético, bem como, o fazer da dançarina constituiu ferramenta principal que norteou o conhecer que se processou no corpo. As imagens evocadas e o que se sente no corpo são individuais e estão contidas no senso de resposta motora. “Aí reside o sentimento de nossa condição de agente – essas imagens são minhas, eu posso agir sobre a condição de agente”, afirma o neurobiólogo Damásio (2000, p.236).

Numa perspectiva mais ampla e caracterizada pela dinâmica de contatos interculturais e pela criação de novas formas de espetáculo, a multiculturalidade reconhece a coexistência de matrizes culturais diversas em fenômenos contemporâneos, nota Bião (2002, p.634). Tal dinâmica é alcançada no contato com o corpo festivo, onde as tessituras deixam à mostra aspectos das mitologias cristão-católicas e africanas do candomblé. De modo diverso os questionamentos transcendem os limites que circundam os aspectos religiosos, sociais, políticos e econômicos que se renovam tradicionalmente. No contato com a efervescência dos “vivas” da multidão à Santa Bárbara e aos santos católicos correlacionados aos orixás do candomblé¹⁰ surgiu a questão no corpo da dançarina que se faz intérprete de si na ambiência festiva.

Na paisagem, debaixo do sol escaldante do meio dia, sobre as cores vermelha e branca que enfeitam os corpos dos participantes e os locais do Centro histórico da cidade de Salvador, as portas se abrem para o ciclo de festas populares e enlaçam os sentidos da dançarina que liga memórias de matrizes estéticas de africanidade “negromestiça”. (RISÉRIO, 2007) Dentro da nave central da Igreja, o forte cheiro de acarajé é associado à divindade *Iansã-Oyá*. Fora da Igreja, a fumaça proveniente do espocar de fogos se mistura com o cheiro da água de alfa-zema e o perfume das pétalas de rosas lançadas pela multidão sobre os andores que dela sai em forma de cortejo.

A sonoridade dos tambores é entremeada pelo espocar de fogos, palmas e clarins tocados pelo grupo cultural carnavalesco Filhos de Gandhi. O ritmo do *ijexá* acompanha os cânticos litúrgicos entoados pela multidão que se move dançando compassadamente pelas ruas e becos do centro histórico da cidade baiana.¹¹ Um dos pontos altos da festa se configura com a saída do andor de Santa Bárbara da nave central da Igreja.

No espaço de fé e devoção o corpo se faz sujeito de renovação e criação. Em meio ao cruzamento de múltiplas informações, diante da efervescência dos

10. Saindo da Igreja, seguindo em direção à corporação de bombeiros e ao mercado de Santa Bárbara, retornando ao ponto inicial.

11. Da multidão situada em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos à espera da saída do cortejo de procissão. Após a saída dos nove andores da nave central da Igreja precede o andor da Santa Bárbara correlacionada ao orixá *Iansã-Oyá*.

“vivas”,¹² a dançarina, atenta aos sentidos, olha para o lado direito e alcança a saída do andor da pequena Santa católica esculpida em marfim, que lhe chama a atenção. Ali surge a questão: “como uma imagem pode mover tantos corpos?”

O “estado de vigília” (DAMÁSIO, 2000, p. 236) sob o que poderia vir acontecer já estava disponível, tornando o corpo apto a reações que pudessem ser planejadas imediatamente. Ao olhar para a sua direita, a DIC alcança o que é consagrado no e pelo corpo do devoto que se faz “templo”¹³ provisório. Sua reação foi imediata! Logo a dançarina se juntou aos transeuntes para lhe dar proteção, frente aos corpos que se moviam estimulados pela cadência rítmica de tambores e cânticos ao subir a ladeira do Pelourinho. Sem interesse por respostas imediatas, o processamento sensorial ligou alteridade no tempo/instante em que o espetacular se mostrou aos seus olhos e foi reconhecido ao tornar-se objeto referente para si enquanto sujeito da ação criadora.

4. EM CANTOS DO CORPO

“Em cantos do corpo” diz respeito ao corpo, cujos sentidos dá qualidade ao material de natureza físico-psíquica, ao selecionar o objeto de renovação frente às configurações da dança que se organiza dentro do processo criativo. A dançarina, em contato com a espetacularidade dos “vivas”, seleciona a questão que se transforma em materiais para abertura de sentidos do corpo para viver a ação criadora. A sutilidade da pergunta relaciona o objeto sagrado¹⁴ que move o “coletivo de humano e não humano” (LATOURE, 1994).

Os processos de transformações apontam recorrências sobre o que “circula” e “limita” o objeto sagrado (Santa Bárbara), antes subtraído do uso dos homens em solo europeu e restituído ao uso dos comerciantes do mercado de Santa Bárbara. Durante, aproximadamente um século, matriarcas da religiosidade de matrizes africanas e comerciantes participam ativamente da preparação e realização da festa negra. Ali o sincretismo de justaposição parece conformar-se.

A noção de “profanação” vista pelo conceito de “religião” e de “direito” romano diz respeito ao contradispositivo estratégico, para liberar o que foi “capturado” e “separado” e assim restitui-lo ao uso dos homens. “A profanação pode ser definida como aquilo que retira coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e os transfere para uma esfera separada, conservando o núcleo religioso que deles são subtraídos” afirma (AGAMBEN, 2010, p.44).

Ao que parece, o estado de profanação nos entrelocais dessa festa distancia-se das celebrações litúrgicas dos terreiros que se estendem nesse dia de festa

12. (OXOSSI, E. 2002, p. 28) da divindade *Iansã-Oyá*.

13. A imagem da Santa católica consagrada aos comerciantes do mercado de Santa Bárbara interliga matrizes africanas correlacionadas à divindade *Iansã-Oyá*.

14. Com a autora e orientadora do estudo, além de todos que dele participam direta ou indiretamente.

em homenagem à divindade dos ventos, visto que, na cosmovisão africana “as expressões artísticas são essenciais para evocar os orixás” (MARTINS, S. 2008, p.37), força cósmica que vitaliza o corpo do adepto em movimento de expressão e expansão em virtualidades (SODRÈ, 1999). Aqui, o corpo se faz “templo” provisório de divinização.

Por se tratar de uma mitologia iorubana que diz respeito ao dogma religioso e, portanto, sem o intuito de adentrar as noções de *imanência/transcendência* recorreremos à concepção iorubana sustentada pela proximidade cultural e, em especial, estética do estudo da artista-pesquisadora baiana Suzana Martins. A autora destaca a conformação do fenômeno da “corporalização” no rito de celebração pública dos terreiros da nação de *keto* e faz referências significativas, em seu livro, acerca das propriedades coreográficas e o aspecto da dança do *Orixá Iemanjá Ogunté*.

Ela aponta o fenômeno da “corporalização” alcançado no momento em que o (a) filho (a) de santo alcança a “união espiritual com o orixá” dentro de cerimônias de festas públicas às divindades e ancestrais. Destaca que os gestos e os movimentos são inscritos no corpo num processo “intenso” e “extenso” de aprendizagem os quais são internalizados como dogmas litúrgicos, cujos fundamentos religiosos e os arquétipos dos orixás são transmitidos tradicionalmente pelos mais idosos da comunidade religiosa do candomblé. Revela, ainda, que a música se desenvolve em função da dança, posto que os símbolos se entrelaçam nos rituais e cerimônias religiosas. Considera, sobretudo, a relação direta dessas expressões artísticas, essenciais para evocar os orixás nos processos de “corporificação”. (MARTINS, 2008, p. 73)

As relações tecidas com os pressupostos e as observações estendidas às festas públicas dos terreiros interligam coisas e pessoas e vitaliza a palavra ativa propulsora da questão problematizada no processo criativo. Na paisagem complexa renova-se a vida transformando-a em poesia. A pergunta feita pela dançarina: “Como uma imagem pode mover tantos corpos?” na ambiência festiva e reconhecida no processo criativo deixou à mostra a performance que enuncia o “inaudito” que não se esgota e vitaliza a vida.

A rotina do trabalho ligou a história do corpo em contato com os acontecimentos e situações no espaço e no tempo nos lugares da pesquisa. Ao solver os materiais emergentes em dinâmicas criativas percebemos as sutilidades do conhecer que se processa de modo voluntário e ou involuntário no próprio corpo (DAMÁSIO, 2000, p. 208). “A especificidade da ação criativa origina-se nos diversos materiais com que se lida as matérias, podendo ser de natureza física ou psíquica: ferro, vidro, cores, sons, gestos ou também ideias ou relações humanas” (OSTROWER, 1999, p. 219).

Aspectos da materialidade referente ao que emerge no pensamento provêm de forma volitiva e involitiva e é externalizado pelas ações físicas. Refletindo sobre os processos cognitivos na arte e ancorada pelo diretor russo Stanislavski (MEYER, 2003, p. 130) revela que, “o ator não convoca estados criativos por seu ato volitivo apenas pode permitir que ocorra mediante suas ações físicas”. Ressalta a importância de enchermos a “sacola do subconsciente” para nos valermos

de materiais deixando-os agir por si mesmos. Tal percepção aliada à visão de mundo permite conexões que vão se organizando em rede e dando sentido as escolhas do corpo imerso na cultura.

O uso do relato imagético constituiu ferramenta principal norteadora desse conhecer. “As imagens que se sente no corpo são individuais e estão contidas no senso de resposta motora. Ai reside o sentimento de nossa condição de agente – essas imagens são minhas eu posso agir sobre a condição de agente”, afirma o neurobiólogo Damásio (2000, p. 236).

A *base móvel* alcançada nesse processo teve como referente o corpo, cujos sentidos enredam acontecimentos no espaço e no tempo em que ele se orienta. Processos imagéticos altera o estado do corpo em movimento, impulsiona a moção de saída e retorno, de um lugar do espaço físico, em que o corpo ocupa no tempo/ instante. À medida que o corpo faz pouso momentâneo, em um lugar do espaço físico, evoca imagens antes vividas e aciona questões, configurando a paisagem do corpo e da cena que se renovam incessantemente. O corpo imerso na festa e no laboratório experiência o pulso, o impulso-interno e o tônus-muscular ativadores de fluxos de movimentos emergentes que constrói o corpo e a cena, em cena. Assim, a *base móvel* enreda os seguintes princípios alcançados em laboratório:

O “Pulso” configurou-se como mola propulsora intermitente na ação instantânea dos microbalanços corporais experienciados em direção ao centro de gravidade. A ação executada no sentido vertical possui como ponto referente o eixo central do corpo. Tal ação aciona atenção à respiração.

O “Impulso-interno” emergiu com a repetição intensificada das ações físicas, estimulou a abertura de sentidos e alterou o estado do corpo para viver a ação criadora.

“Tônus muscular” ativado no corpo em movimento foi observado dentro e fora da ação dos microbalanços como ignição à criação.

5. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

O estudo associou imagens-internas ativadoras de ignições que acionam os sentidos do corpo. A questão que move a cultura adentra o corpo da DIC que a transforma em princípio de uso para viver a ação criadora. Sensações e sentimentos cartografam imagens antes vivida, atualiza memórias e impulsiona fluxos de movimentos em locomoções no espaço e no tempo. O memorável ligou o mito iorubano e interligou acontecimentos construindo o corpo e a poética.

Ao performar o que se quer comunicar, pensamentos são traduzidos pela liberdade e leveza com que deixam à mostra a poética do corpo, agente da sua própria ação inventiva. Portanto, a autoria e coautoria transladadas⁹ expressou o fazer e dizer único e diferente, num relato que consistiu o fio da malha que teceu outro jeito de organizar a dança que se quer comunicar.

O conjunto de princípios, cujo referente foi o corpo da dançarina-intérprete-criadora configurou a *base móvel* aqui experienciada, ao ver o outro e se

reconhecer numa relação que modifica o modo de organizar a criação, ampliando a lupa de saberes que envolve o corpo e cultura em dança.

O viés etnocenológico e estético consistiu porta de entrada para reconhecer interpenetrações de matrizes africanas num percurso múltiplo de trocas. O diálogo se amplia na perspectiva da Dança e Educação soteropolitana, na Bahia contemporânea.

A *base móvel* está sendo experienciada juntamente com licenciandos do Programa Institucional de Bolsistas de Iniciação à Docência (PIBID) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Princípios são revisitados acompanhando o projeto intitulado “Arte fora dos muros da Escola: educando olhares”, coordenado pela professora Virginia Suzart Rocha (UFBA). Enquanto Supervisora do PIBID e educadora da Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEC-BA) desdobramento do estudo vem sendo desenvolvido a partir de diálogos teóricos interligados à prática da dança e em acordo com os programas da unidade de ensino que enlaça as escolhas estéticas dos bolsistas do PIBID. A tentativa é de adentrar os princípios que consiste a *base móvel* na intenção de construir práxis pedagógica significativa e crítica, em consonância com saberes referenciais que entrelacem corpo e tecnologias em Dança e Educação.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho et al. (Org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: JIPE-CIT, 2000.
- _____. Estética, performática e cotidiana. In: *Seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade*, 1. Brasília: Transe; UnB, 1995.
- _____. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho et al. (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A, 2007.
- CACCIATORE, Olga Dugole. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia assimétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- MARTINS, Susana Maria Coelho. *A Dança de Iemanjá Ogunté sob a perspectiva do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino Pesquisador Intérprete*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Rita de Cássia Nascimento. *Kossi D' Oya na festa de Santa Bárbara: o corpo num processo criativo da poética em dança*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SODRÉ. Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

O CORPO E A PESTE

Rita Gusmão

Escola de Belas Artes (FTC/UFMG)

rgusmao@ufmg.br

RESUMO: A interação que a obra de arte relacional busca é de perturbação do repouso dos sentidos, de liberação do inconsciente comprimido, de revolta das forças emocionais subjugadas pela memória ativa dos processos educativos. Convida a um delírio, onde os participantes são estimulados a desmistificar sua máscara, a revelar um corpo imemorial, por meio da performatividade de seu poder mágico natural, obscuro e desafiador. A composição que se forma entre as partículas de memórias que os participantes deixam emergir, mostra que não se perde totalmente a consciência do tempo e do espaço, mas estas são borradas, e forja-se uma atmosfera de encontro e de refazimento, que transita entre a intensa sinceridade e o profundo fingimento. O corpo espelha as máquinas com as quais se relaciona no cotidiano, e performa uma atitude de cálculo, que parece ser o ritual mais acessível e seguro no momento social atual. Um deslocamento da corporalidade e da ação acontece e confunde o participante, como na peste.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Relacional; Corpo; Performatividade.

ABSTRACT: The interaction that the relational artwork is search of the home of the senses disturbance, unconscious release tablet of emotional forces subjugated by the revolt of the active memory of educational processes. Invites the delusion, where participants are encouraged to demystify his mask, revealing a timeless body, through the performativity of your natural magical power, obscure and challenging. The composition that forms between the particles of memories that leave participants emerge, shows that is not totally misses the consciousness of time and space, but these are blurry and forging meeting atmosphere and redoing, which transits between the intense sincerity and deep pretending. The body reflects the machines with which it relates on daily life, and performe calculation, an attitude that seems to be the most affordable and secure ritual in current social time. An offset of corporeality and action happens and confuses the end, as in the plague.

KEYWORDS: Relational Art; Body; Performativity.

A perspectiva de atitude e de imersão que a arte relacional busca, pode ser analisada na mesma chave de entrega e de liberação daquela que serve para analisar o momento limítrofe ao qual a peste é capaz de levar o espírito humano. Por um lado a morte iminente, que leva o ser a usar o que lhe resta de energia para

experimentar o que sempre evitou, seja por questões morais seja por medo. Por outro lado a sobrevivência a este momento limítrofe que leva, segundo testemunhos (ARTAUD, 1993), a novos comportamentos e à mudança radical de valores. A peste, para além do seu significado de doença grave que gera grande mortandade, pode ser interpretada como “aquilo que corrompe e destrói” e como “faísca” (PRIBERAM, 2012), e na relação entre estes significados e a perspectiva da arte relacional encontramos nesta a tentativa de destruir conceitos anteriores, a busca de que se possa fluir com a destruição, que se possa corromper, peitar, perverter os comportamentos distanciados e “adequados” diante das manifestações artísticas.

Algo ensandecida pode parecer esta perspectiva, mas pensamos, mesmo assim, que a arte que demanda a imersão e a intervenção do indivíduo deseja ser uma faísca que atea fogo à coragem, à atitude, à iniciativa, à ação. Cabe também, para esta reflexão, agregar a questão da peste emocional (PORTAL REICHIANO, 2012): patologia de indivíduos que continuamente tentam impor aos outros sua maneira de viver, de pensar e de sentir. Uma espécie de miséria emocional, na qual a sexualidade se manifesta de modo sarcástico e pornográfico. Estes indivíduos não são líderes, ao contrário, seguem os líderes que inventam, fomentam ídolos, vivem segundo dogmas e forçam a obediência a eles. Segundo Reich:

O traço distintivo da peste emocional reside (...) no fato de que a doença se manifesta numa atitude humana que se reflete, em razão de sua estrutura biopática, nas relações interpessoais, nas relações sociais, e que adota uma forma organizada em certas instituições. (PORTAL REICHIANO, 2012)

Para a psicologia reichiana ninguém estaria permanentemente isento da peste emocional, que pode se manifestar temporariamente, ou em circunstâncias em que as neuroses se manifestem com maior vigor. A impotência orgástica, a estase sexual, a frustração genital, a difamação, a delação e a intolerância ao afeto são manifestações da peste emocional, e podem ser pontuais nas vidas dos sujeitos socioculturais. O seu caráter de “biopatia crônica do organismo” (MAURICI *et. all*, 2011) se mostra em pessoas “estruturalmente rígidas em relação à espontaneidade da vida” (Idem). A arte relacional opera no limite, entre o respeito à privacidade e o desafio à convivência e à experiência. Se poderia dizer que esta arte questiona a peste emocional e, também, que ela coloca em crise os elementos próprios a ela naqueles indivíduos que se dispõem a participar da ações relacionais e combinatórias.

Para Antoine Artaud, em sua reflexão sobre a peste e o teatro, que desdobraremos aqui para a peste e o corpo na arte:

A segunda observação é que os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade. (...). A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações

do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes ou em vias de se manifestar. (ARTAUD, 1993, p.15)

A peste, o seu poder e intensidade, faz desmoronar modelos de ações e de relações no mundo, superando as circunstâncias da religiosidade, da etiqueta e, até mesmo, da civilidade. No momento da aquisição de sua consciência, “é então que se instala (...) a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente”. (ARTAUD, 1993, p.18)

Esta gratuidade, e seus atos inúteis para o momento presente, são fundamentais para o investimento afetivo e corporal nas ações da arte relacional, porque a partir deles será possível a experimentação. A liberdade e a gratuidade são elementos imprescindíveis para que a estética relacional se materialize. Além disso, e

Antes de mais nada, importa admitir que, como a peste, o jogo [artístico] seja um delírio e que seja comunicativo. O espírito acredita no que vê e faz aquilo em que acredita: esse é o segredo do fascínio. (...). No entanto, há certas condições a serem buscadas para fazer nascer no espírito um espetáculo que o fascine; e esta não é uma simples questão de arte. (ARTAUD, 1993, p.21)

A questão que se coloca é da pertença corporal a ser despertada no participante pela manifestação artística. Esta pertença, elemento essencial da arte relacional, se coloca como contexto e como discurso para o artista. Sua habilidade de escolher e demonstrar a pertinência, a propriedade, o domínio no qual se insere, a atribuição que cabe ao outro e a necessidade de que este venha a fazer parte da manifestação, será o trabalho estético a ser planejado, desenvolvido e realizado. A percepção de quais serão os fatos e atos que poderão despertar esta percepção no espectador participante, deve levar em consideração que,

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o [artístico] também toma gestos e os esgota; assim como a peste, o [artístico] refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.(...) [A arte] nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver [arte] a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece alimenta e aquece símbolos realizados. (ARTAUD, 1993, p.21/2)

A ligação direta que vemos entre a arte relacional e a peste se vincula ao pensamento artaudiano por ter sido ele um forte defensor da necessidade de a arte se libertar dos parâmetros socioeconômicos e formais que a restringiam a

realizar obras para serem consumidas, ao invés de eventos a serem partilhados. Além disso, ao ler Nicolas Bourriaud, o teórico francês da Estética Relacional (BOURRIAUD, 2009), encontramos convergência entre os dois pensadores:

Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana – simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas – precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado. (BOURRIAUD, 2009, p.12)

Esta convergência, atravessada por meio século de distância, nos faz refletir sobre o estado pestífero a ser despertado no corpo do participante fruidor de arte na perspectiva relacional da contemporaneidade, para que haja de fato uma relação estética entre este e a ação ou objeto engenhados pelos artistas. Começemos de novo, por outro caminho.

A arte relacional, a nosso ver, carrega como elementos fundamentais de seu processo criativo a liberdade, a gratuidade e a pertença, numa simbiose na qual todas tem exatamente o mesmo grau de importância para a efetiva interação estética com seus objetos e ações. Este processo criativo se desdobra entre a proposta levantada pelo artista e a colaboração direta do participante fruidor. Esta arte opera numa chave conceitual fora da representação, estando, então, vinculada ao processo conhecido como *apresentação*. O seu caráter não representativo faz com que a arte relacional se coloque no mundo a partir do modo de ação em coletivo, e, ao mesmo tempo, fragmentário. A arte relacional apresenta “modelos de universos possíveis” (BOURRIAUD, 2009, p.17/8) para o ser e para o estar no mundo, e para realizar ações nele.

A categoria *tempo* é mais importante para a arte relacional que a categoria *espaço*, o que a torna efêmera por essência e por proposta: ela existe na ação, mesmo que desta sobre resíduos ou objetos. Também por seu caráter não-representativo, a arte relacional busca a interação direta entre corpos e pensamentos e afetividades, para se realizar com as presenças e por elas. Voltando a Bourriaud, a arte relacional tem vínculos com a tradição filosófica conhecida como “materialismo do encontro fortuito” (BOURRIAUD, Op. Cit., p.25).

Nicolas Bourriaud define a arte relacional como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. (BOURRIAUD, Op. Cit., p.19) Mas, para que se possa realizar na esfera das relações humanas, esta arte depende que as interações superem o campo da teoria e se expressem nos corpos ativos dos participantes.

O corpo é um sistema dotado de vontade e se organiza pela experiência de manipular as coisas do mundo pelo seu agir em liberdade, por suas escolhas. A liberdade, o princípio para agir voluntariamente e deliberar acerca de toda coisa que está ao nosso alcance e pode ser realizada por nós (ARISTÓTELES, 1987), está para a arte relacional como processo criativo, como entendimento da coisa e do

mundo como partes da esfera corporal do participante fruidor. Ao perceber-se como agente na esfera dos objetos e das ações artísticas, o fruidor realiza uma “essência transindividual”: (BOURRIAUD, 2009, p.25) a essência que é formada por laços construídos, por heranças históricas e formas sociais. Uma tal percepção do si mesmo e do mundo auxilia o fruidor a compreender a manifestação artística como um conjunto a ser ativado por ele. Um conjunto que não busca a unificação mas, sim, coloca em interação os laços construídos e propõe um diálogo gratuito entre os sujeitos envolvidos.

A gratuidade, vista aqui como a realidade existencial absurda pela ausência de significado pré-existente (SARTRE apud BETTONI, 2007), reforça a liberdade como processo criativo, e isto porque a constante criação de sentido para a própria vida, para o fazer do sujeito no mundo, estimula a habilidade de fazer escolhas e permite o investimento consciente no *estar aí* no mundo, levando este sujeito a experimentar e refazer sua individualidade a cada nova experimentação.

Esta é uma perspectiva crucial para a arte relacional: que o participante fruidor possa realizar combinações variadas, contínuas ou fragmentárias, e a elas atribuir sentidos que são também fragmentados e que podem se transformar na próxima experimentação.

Enquanto isso, a pertença, ou o “sentimento psicológico de comunidade” (AMARO, 2007), alimenta a produção de sentidos a partir da experiência de participar de uma rede de relacionamentos que se baseia na crença do suporte mútuo (Idem), ou a ligação e interdependência entre os participantes. A pertença é uma captura da ligação emocional, e também uma elaboração da sensação de integração e de satisfação que o sujeito atribui ao espaço e ao outro. Na sua aplicação ao contexto da arte relacional, a pertença é um projeto de “manter juntos” (BOURRIAUD, Op. Cit.), de reconhecer os conjuntos subjetivos e singulares que reúnem os elementos esparsos e não unificados do mundo.

Pode-se entender este reconhecimento como um despertar para aquilo que no mundo é a experiência que nos aparece enquanto estamos nele, enquanto o corpo está nele e enquanto o mundo está no corpo. Estes conjuntos não são puros, se atravessam continuamente, produzem sentidos que se modificam entre si e que tem a duração variável, seja de cada acontecimento seja da maturação de cada percepção gerada por eles.

O corpo está no mundo e está estruturado segundo modos de comportamento repetidos e sancionados socialmente, e realiza ações com boa medida de consciência do seu potencial de produção de sentidos. Este estar aí no mundo se dá no corpo e não com o corpo, ou melhor, na presença e na sua capacidade de interferir, de perturbar e de montar e desmontar sentidos. A partir das reflexões desenvolvidas por vários pensadores sobre o mundo e sobre a arte na contemporaneidade, e seus novos modos de provocar experiências livres de significados e plenas de potencial, pode-se pensar a presença como agente do corpo.

A presença é uma articulação do indefinível e do perceptível numa atitude, e o corpo desejado pela arte relacional age nesta articulação. Trata-se de uma

corporalidade performativa: o corpo como um lugar de saber empírico, ativo e participante. O que esta corporalidade apreenderia da arte relacional é a plenitude da experiência e da participação. Esta corporalidade é performativa por estar aí no mundo, por ser uma experiência viva que não está preocupada com a identidade ou com o fechamento do significado, mas, sim, com “interjogo e interação, e com a duplicidade (...) que engloba (...) a ira pela ordem e o impulso que nos leva a desestabilizar ou confundir a ordem fixa das coisas” (JACKSON apud CARLSON, 2009, p.216). Esta corporalidade performativa é um processo no qual o sentido é uma experiência, no qual o sujeito se aceita como mutante e como agente no mundo. A corporalidade atua na apresentação das coisas no mundo, seja no cotidiano seja na ação artística. O estado de liberação e de ação gratuita é o fundamento da emersão desta corporalidade, que transporta a memória da carne para a percepção mental e sensível.

Enquanto uma parte dos sujeitos contemporâneos parece ser atacada por uma espécie de paralisia semiconscente da sensibilidade e procurar não dialogar com estas sensações, outra busca absorver ritos, se dedica às percepções sensoriais do mundo e oferecidas pelas arte, e realiza alguns tipos de ritos de cura e de fertilização da sensibilidade e da consciência; há ainda alguns que experimentam ritos dedicados a converter as sensações em objetos de escárnio. Estes ritos, que são encantamentos inteligentes que repetem a própria dinâmica criadora da natureza, obstinadamente manifestam uma mesma ideia: o entendimento e a percepção do indizível. Provocam a interiorização da dualidade entre o inexplicável extremamente potente e a necessidade aprendida em processos educativos de percursos lógicos, alçam à manifestação externa o componente corporal do pensamento. Esta percepção da dualidade do mundo e da vida humana vigorava no estágio anterior ao da escrita, e depois da sua instauração permanece na rede simbólica.

Esta é uma abordagem ritual da obsessão humana de *estar aí*, de relatar ao outro seu corpo, sua sombra e sua realidade interna. O poder mágico exercitado nestes ritos faz emergir o obscuro e dá novas dimensões para o pensamento e para a afetividade. A arte relacional persegue objetivos semelhantes, busca a elaboração imaginária do mundo, solicita um sujeito que exercite a autonomia em relação à realidade oferecida por este mundo, e, no caso da sociedade contemporânea tecnologicizada, individual e espetacularizada, possa agir fora dos seus parâmetros. Possa inventar parâmetros e possa estabelecer uma duração para eles.

O contexto relacional vem se desenvolvendo pelo menos desde os anos 1960, a partir de reações artísticas e políticas às mudanças estruturais trazidas pela urbanidade, pela velocidade e pela predominância do visual nas atividades culturais da sociedade. A representação como a utilização de um cosmos fictício e ilusionista (LEHMANN, 2007, p.26) se adequou bem à sociedade moderna, na qual o significado buscava atingir a totalidade da percepção do fruidor, trabalhando por convencê-lo de que esta rede simbólica construída equivalia ao real, e poderia substituí-lo no entendimento das coisas do mundo. A apresentação aparece

como um projeto da pós-modernidade, capaz de fazer sentir que a totalidade da manifestação artística é, por princípio, um modelo possível do mundo.

A manifestação artística se desprende da representação ao ampliar seu caráter performativo, por assumir como sendo “uma práxis que é contraditória, fluida e mutante” (CARLSON, Op. Cit., p.218). O apresentar uma situação e fazer sentir e agir seus participantes no modo lúdico e experimental que esta pode oferecer, substitui a representação do mundo por um lugar de ação no mundo. Na verdade, não a substitui por completo e definitivamente, mas, sim, passa a conviver e a desafiar a representação a se reconhecer, também, como jogo e como modelo do mundo.

O jogo instaurado pela tecnologia da imagem em movimento e por suas consequências culturais é o mesmo que instaura a apresentação como desejo, pela necessidade que estimula de busca da corporalidade, do contato e da materialidade das interações humanas. A apresentação pode ser entendida como desdobramento da performatividade, no sentido da reestruturação da experiência, e como entendimento da experiência no seu caráter de possibilidade e de criação. Entra neste jogo, como estímulo e como censura, simultaneamente, a memória.

Com Henri Bergson (BERGSON, 1999) nos aproximaremos de uma memória que é um processo de emersão e de multiplicidades. A memória que a arte relacional deseja e estimula é, como para Bergson, uma “operação prática [de] utilização da experiência passada para a ação presente” (BERGSON, 1999, p.84), um reconhecimento. Esta memória se faz na ação como trabalho do espírito: simultaneamente emerge como reação a uma circunstância dada e como ação de busca de parâmetros para esta reação.

No contexto da arte relacional, e da sua instauração do sentimento pestífero, a memória seria um lastro de autoconfiança, de manifestação do instinto e do amor, permitindo que a consciência se abraisse às percepções do instante, sem censuras. A memória é uma leitura do acontecimento que retoma experiências anteriores e lhes altera a forma original, porque lhes acrescenta novas articulações; na manifestação artística relacional ela passa a ser agida, refeita e utilizada como repertório para atitudes. A memória funciona como a consciência de que o mundo e suas coisas são um constante devir, e que o espaço e o tempo se sobrepõem na experiência fazendo circular o passado e o presente, gerando possibilidades de futuro.

A atualidade pós-moderna pode ser caracterizada por um “potente imanentismo” (MAFFESOLI, 2010, p.35), onde está em interação o “hedonismo, o jogo das aparências, o presenteísmo, o ativismo” (Idem). Esta interação mostra um pluralismo como concepção do mundo e como expectativa sobre suas coisas, pois “os humores individuais e sociais ocupam um lugar de destaque” (Idem, p.53). E para viver dentro desta interação o sujeito contemporâneo calcula sua presença, se sentindo protegido pela tecnologia que lhe dá acesso à informação. O cálculo, a premeditação baseada na informação que circula com fartura, tem oferecido certa sensação de liberdade natural, mas também de saturação deste sujeito

informado. A informação tornou-se um dogma, tem feito os sujeitos viverem no mundo “que deve ser” e confundido o mundo “que é”... A situação de peste se conforma à instauração da informação como essência do mundo, levando ao testar as últimas consequências de cada ato, seja autêntico ou encenado, o que tem sido um projeto do sujeito nesta circunstância.

A apresentação da atmosfera de encontro e de refazimento, impulsiona uma intensa sinceridade fingida, bem como, um amor profundo por tentar ser aquilo que se aprendeu que se é por meio das informações de como se deve ser. Contudo, o sujeito-corpo espelha as máquinas com as quais se relaciona no cotidiano quando obedece a programas calculados, o que parece ser o ritual mais acessível e seguro no momento social atual, mas, diríamos, se reserva um vazio performático criador, onde parece tentar instaurar uma unicidade. A um só tempo, o sujeito-corpo não é si mesmo livre e buscar obstinadamente um espaço de manifestação desta liberdade. Existirá satisfação neste embuste? Neste lugar de dúvida quer atuar a arte relacional.

REFERÊNCIAS

- AMARO, João Paulo. “Sentimento Psicológico de Comunidade: Uma revisão”, In: *Análise Psicológica*, v. 25, n. 1 a 4. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aps/v25n1/v25n1a04.pdf>. Acesso 29/08/2012.
- ARISTOTELES. Ética a Nicômaco (Livro III, capítulos 1 a 5). *Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BETTONI, Rogério A. O problema de Deus em Jean-Paul Sartre. 01/2007. In: *Crítica [revista de filosofia]*. ISSN 1749-8457. Disponível em http://criticanarede.com/rel_sartre.html. Acesso em 29/08/2012.
- BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann. (Coleção Todas as Artes). São Paulo: Martins, 2009.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-dramático*. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Iatú Cultural, 2010.
- MAURICI, Jerusa Aparecida; DITTRICH, Larissa Fernanda; CABRAL, Vanessa Weimer. “Peste Emocional: a proliferação do mal”, In: Encontro Paranaense, Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais, XVI, XI, 2011. Anais. Curitiba/PR:

Centro Reichiano, 2011. [ISBN 978-85-87691-21-7] Disponível em: www.centroreichiano.com.br/artigos. Acesso em 22/08/2012.

PRIBERAM – Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>. Acesso 22/08/2012.

PORTAL REICHIANO- Disponível em <http://www.portalreichiano.com>. Acesso 22/08/2012.

UM UNIVERSO EM FRONTEIRAS: OLHARES SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DE DANÇA DO GRUPO UNIVÉRSICA A PARTIR DA CONSTITUIÇÃO DA MASCULINIDADE – 1973

Roberto Rodrigues

Pontifícia Universidade Católica (PUC)

Centro de Estudos Avançados e Formação Integrada (CEAFI)

robertoporqua@gmail.com

RESUMO: O presente estudo investiga e analisa as experiências estéticas de dança do Grupo Univérsica, surgido no ano de 1973, na Escola Superior de Educação Física de Goiás, a partir da inserção das figuras masculinas no grupo. Elegeu-se a história como ancoragem para as discussões e incursões críticas da presente pesquisa possibilitando um olhar para o objeto, seu entorno e as múltiplas redes tecidas em temporalidades recortadas propositalmente para o alcance deste estudo. Mergulhou-se na análise de imagens que se apresentam como documento, extraindo dados do passado que se tornam testemunhos para identificar traços peculiares na forma como ele atuou e aprofundar discussões acerca da constituição de uma masculinidade que escapa às normas e padrões instituídos na sociedade, na dança e na educação Física. Essa constituição se dá, certamente, por traços estéticos como as relações com o corpo, o movimento e a arte diferentes do que se tinha na cidade de Goiânia na época. Posturas artísticas desviantes da oficialidade da arte, da dança e da educação física que habitaram um lugar outro, fronteiro.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Arte. Educação Física. Experiência estética. Masculinidade. Resistência.

RESUMEN: El presente estudio investiga y analiza la experiencia estética Univérsica Dance Group, apareció en 1973 en la Escuela de Educación Física de Goiás, a partir de la inserción de las figuras masculinas en el grupo. Elegido a la historia como ancla para los debates y las críticas de estas incursiones de investigación que permiten una mirada en el objeto, su entorno y de las redes múltiples temporalidades tejidos cultivados adrede para lograr este estudio. Se sumergió en el análisis de imágenes que se presentan como un documento, la extracción de los datos del pasado que se convierten en testigos para identificar los rasgos peculiares de la forma en que actuaba y profundizar las discusiones sobre el establecimiento de una masculinidad que escapa a las reglas y normas impuestas en la sociedad, Danza y la Educación Física. Esta constitución tiene lugar, sin duda, los rasgos estéticos como las relaciones con el cuerpo, el movimiento y el arte diferente del que teníamos en la ciudad de Goiania en el tiempo. Posturas de arte artística desviado del oficial, la danza y la educación física que vivía en otro lugar, frontera.

PALABRA CLAVE: Dance. Art. Educación Física. La experiencia estética. La masculinidad. Resistencia.

1. DESENHANDO O CURSO PARA CHEGAR À FRONTEIRA – A GUIA DE UMA INTRODUÇÃO

Para chegar à fronteira é preciso enfrentar uma jornada. Por entre abismos, obstáculos, caminhos sinuosos. O convite aqui é um passeio por universos distintos que se aproximam, distanciam e fazem emergir lugares outros, universos constituídos a partir dos conflitos, das contradições e, sobretudo, do desejo de existir e se inserir no mundo de maneira peculiar, mergulhando na arte. Um universo da dança, outro da educação física, um terceiro da sociedade. Lugares concretos. Histórias que se entrecruzam e nos fazem querer compreender as especificidades, influências e posturas geradas em cada uma delas.

No universo da dança e da educação física o que gerou conflitos nas relações com o corpo, o movimento e a maneira de se inserir em alguns espaços sociais? Como a sociedade foi influenciando essas relações e quais os desdobramentos dessas influências? Esse é o ponto de partida para querer encontrar indícios da constituição de espaços e posturas diferenciadas frente à dança e à educação física em um momento histórico de repressões, crises e a necessidade de transformações.

Desde as atitudes corporais no cotidiano até a escolha por uma prática corporal específica, tudo almeja ordenação e padronização em nossa sociedade. Tanto na dança como na educação física, universos possíveis de se constituírem como lugares de existência e experimentação do corpo e do movimento, identificam-se forças de poderes que delimitam posturas, estéticas, padrões arquetípicos que acabam por formatar ações, formas de inserção social e, até mesmo, conceitos que valoram e hierarquizam esses universos.

A afirmação de um caráter único e pré-estabelecido tanto para o comportamento masculino como para o feminino delimita marcas distintivas e isso se torna natural e padrão a todos os indivíduos. Posturas ou representações distintas nesse contexto podem ser vistas como erradas ou subvertidas.

É justamente atrás das subversões, das posturas desviantes, da ação “transgressora” que o presente estudo caminha. Queremos entranhar, através de imagens fotográficas e outros estudos já realizados, em um período histórico em que a dança ousou por caminhos interessantes e inéditos no contexto em que estava inserida. E como nos fala Le Goff (1990, p. 537-538) neste tipo de pesquisa “implica a escolha do documento, extraindo-o do conjunto de dados do passado, preferindo-o aos outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho”.

Interessa-nos, especificamente, a inserção dos homens e a constituição de uma masculinidade própria no grupo que gerou traços característicos e peculiares em suas experiências. Posturas artísticas, novos modos de ser e agir, corpos conectados à sociedade e à própria dança. Caminhos que saltam e escapam de padrões estéticos que cristalizam e destacam a dança da realidade.

Nessa jornada é preciso cruzar essas experiências com algumas posturas e estéticas artísticas situadas em temporalidades específicas que nos apontam

afinidades e sintonia entre o que foi sendo gerado no contexto histórico da dança no Brasil e, conseqüentemente na cidade de Goiânia. São artistas, grupos, cenários artísticos que fazem emergir um universo paralelo. Recortes históricos que nos permitem relacionar danças, posturas artísticas e desejos em comum.

Encontradas essas afinidades, chegamos às experiências, posturas artísticas geradas e histórias que vem à tona e provocam olhares específicos sobre a atuação do Grupo de Dança Univérsica a partir da inserção das figuras masculinas. Quer-se mergulhar, através das imagens e análises críticas, nessas experiências compartilhadas que, certamente, geraram traços estéticos peculiares que nos permitem relacionar o universo da dança, da educação física e da sociedade de maneira geral.

2. UNIVERSOS EM SINTONIA: PROVOCAÇÕES DA ARTE DA DANÇA

Quer-se encontrar indícios de posturas artísticas geradas em diferentes espaços e tempos que encontram afinidades e sintonia entre si. Transformações geradas no contexto das danças cênicas, artistas que provocaram imagens e estéticas peculiares, ambientes emergenciais que abriram espaço para a liberdade, resistência às repressões, ousadia e, sobretudo a constituição de experiências estéticas inovadoras.

O século XX registra importantes mudanças no percurso, características e conformações estéticas da dança cênica. Iniciou-se um período de intensas críticas ao academicismo presente na dança que teve no Balé Clássico seu maior apogeu. Explodia a Dança Moderna. Novas posturas artísticas, trabalhos independentes, outras filosofias para se pensar o corpo, o movimento e a prática artística da dança. Abre-se um campo de exploração e libertação do corpo. Transformações nos processos de criação, liberação no vestuário, a busca pelas expressões da individualidade a partir do corpo e do movimento. Traços estéticos que inauguraram outras possibilidades de feitura da dança. Os artistas passam a ser

(...) agentes do próprio corpo, saindo das sapatilhas de ponta (ou não) e explorando os pés descalços (ou não), tirando os corselets e experimentando outros tipos de figurino que promovessem mais liberdade de movimento, saindo da verticalidade do torso e começando a explorar suas torções ou flexões, ousando em sua vida pessoal, rompendo com padrões de comportamento, incluindo o sexual, colocando elementos da vida pessoal em suas danças. (LACERDA, 2010, p. 91)

Além do surgimento desses traços estéticos os artistas do sexo masculino encontraram um espaço propício para retornarem aos palcos de dança ocidental. Lacerda (2010) aponta que a partir do florescimento do balé romântico os bailarinos do sexo masculino sofreram preconceitos. Tal constatação se dá, certamente, pelas características que marcam “o ideal artístico da época, o Romantismo, que visava à expressão individual e ao favorecimento da sensibilidade em detrimento da razão”. (ibid.. p. 89). O corpo masculino e os aspectos expressivos de seu

comportamento estavam atrelados, exclusivamente, às atitudes relacionadas à produtividade, à racionalidade e ao autocontrole.

Houve uma categoria de artistas da dança do sexo masculino que procuraram fazer suas danças em conformidade com as normas convencionais de masculinidade, assim tentando imprimir uma respeitabilidade à profissão do bailarino. Por outro lado, uma outra categoria decidiu ir contra a corrente das convenções, seja deliberada ou sutilmente, e ajudou a imprimir novas representações de masculinidade na dança. (ibid., p. 91)

Desviando dos padrões, imprimindo essas novas representações de masculinidade, transgredindo acepções vigentes de corpo e comportamento masculino, encontramos artistas da dança como Maurice Béjart e Nijinsky. Figuras emblemáticas que manifestaram particularidades pessoais e individuais a partir da dança sem se enclausurarem nas conformações estéticas que muitos dos artistas da dança do sexo masculino partilharam como a atleticidade, estereótipos de energia a partir da musculosidade, a evocação de uma virilidade, dentre outros, como nos aponta Lacerda (2010).

Nijinsky constituiu representações de masculinidade a partir da radicalidade criativa e disruptiva, cuja experiência não hétero, sem dúvida, foi um elemento ativador (ibid.). O fator de disrupção se dá justamente pela possibilidade de rompimento com aquilo que lhe era imposto de forma estanque e externa aos seus anseios e desejo por uma arte mais humana.

Foi abraçando um modernismo radical em suas obras que Nijinsky transgrediu acepções vigentes de dança e arte e acepções hegemônicas de representações de masculinidade (...) o que constitui o modernismo radical é a sua oposição à artificialidade do século XIX e sua arte (...) na dança, isso ocasionou um retorno ao corpo e ao seu material primeiro, que é o movimento, limpando o ilusionismo, as artificialidades interpretativas proporcionadas pela mímica e a interpretação dramática, logo opondo-se à representação, e elementos decorativos de cenário e figurino. (ibid., p. 140).

Nijinsky provocou a arte da dança evocando um retorno ao corpo e ao movimento opondo-se à interpretação dramática e à representação, o que certamente causou desconfiças e rejeição no contexto em que estava inserido. Ecos vestigiais do balé romântico ainda se faziam presentes no começo do século passado e mantinham a oficialidade da dança. A genialidade de Nijinsky talvez se traduza pelo fato de estar à frente do seu tempo e não subjugar-se a esse lugar oficial. Transgrediu espaços e tempos. Provocou outras estéticas. Produziu a arte no lugar fora, marginal, fronteiroço.

Em seus Cadernos, obra deixada pelo bailarino, percebe-se um artista inventivo que incorporava diversas identidades e as expressava em suas obras. Envere-

dou por caminhos próprios chocando o público pelo primitivismo dos movimentos e figurinos e pelo antibaletismo dos desenhos corporais (LACERDA, 2010). Algumas dessas características marcariam e seriam mais profundamente estudadas e disseminadas no cenário da dança cênica ocidental com a explosão da Dança Moderna.

O que nos chama bastante a atenção na figura de Nijinsky são as formas como o artista transitou por traços de sexualidade e as expressou em suas obras. Cláudio Lacerda, artista e pesquisador que dedicou um trabalho de análise sobre obras de Nijinsky nos presenteia com discussões que trazem à tona características de obras do artista, dentre elas o desafio feito às hierarquias dominantes em relação à masculinidade. A dança de Nijinsky parece deixar rastros de desejos e características masculinas para além da estagnação no que tange à forma como os homens constituem sua masculinidade. Sua dança era carregada de ambiguidades e complexidades que, certamente, incitaram um tom transgressor à sua arte.

Maurice Béjart, bailarino e coreógrafo, também aparece no rol de artistas do sexo masculino que constituíram experiências artísticas peculiares. Desviou-se das atitudes viris e atléticas por sua sensibilidade e apresentação ritualístico-erótico-catártico-orgásmica (...) de *Bolero* (1961). (ibid.. Grifo do autor).

Artistas que viveram em épocas tão distintas, mas que compartilharam afinidades, desejos por uma arte própria e não se submeteram aos moldes oficiais da dança e da arte nos contextos em que se inseriram. A postura artística diferenciada, a forma de sentir, de se inserir e existir no mundo talvez sejam características que instigam e provocam estados outros tanto na maneira de fazer arte como na forma de transitar pelos espaços sociais. A arte incitando a vida. A vida subvertendo a arte. Escape às normas, transgressões de valores, questionamento da realidade e engajamento artístico a partir da sensibilidade e da ousadia.

Em sintonia com essas posturas artísticas encontramos espaços que certamente foram habitados e deram margem a essas transgressões e o desejo por uma arte outra. Lugares em que a dança existiu de forma autônoma, criativa e descolada. Um exemplo importante é o cenário surgido a partir da década de 1970 na cidade do Rio de Janeiro. Encontramos alguns artistas e grupos que procuravam criar novos meios de fazer e encarar a arte e a própria vida, e buscaram transformar e inaugurar novas filosofias de trabalho, insurgindo poéticas diferenciadas e olhares outros para a arte da dança. “Pode-se considerar que, culturalmente, havia no Rio de Janeiro (...) um verdadeiro ambiente emergencial, evidenciando urgências de transformação” (RUIZ, 2005 p. 18).

Cabe ressaltar que esse ambiente emergencial se deu fora da institucionalização da arte. Muitos dos artistas que atuaram nesse cenário realizavam seus trabalhos à margem enfrentando, muitas vezes, os valores e padrões enraizados em alguns espaços oficiais de ensino da dança. Artistas como Angel Vianna, Klauss Vianna, Rainer Vianna, dentre outros, constituíram e vivenciaram experiências diferenciadas neste contexto.

Ainda na década de 1970, surge no Rio de Janeiro o Grupo Coringa de Graziela Figueroa. Influenciada por muitos professores e coreógrafos que constituíram esta nova geração de artistas que traziam para a cena brasileira uma dança

mais autônoma e expressiva, Graciela fundava esse grupo que chama a atenção tanto por seus trabalhos, como pelos ideais de grupo que ali se encontravam. “O Coringa era uma família, uma comunidade, porém aberta e em constante transformação. Era um tipo de comunidade em termos de forma de vida, de irmandade, de participação.” (FIGUEROA apud RUIZ, 2005, p. 20)

3. UNIVERSOS DISTINTOS HABITANDO O MESMO ESPAÇO... E A FRONTEIRA A VISTA

Houve um momento em que a dança se encontrava enclausurada em cada um de nós. Houve um momento em que a dança eclodiu e se espalhou de nossos corpos para um coletivo maior. Houve um momento em que a semente germinou, os frutos brotaram, cresceram e se espalharam. (LIMA, 1998, p. 74)

Em 1973 surgiu na Escola Superior de Educação Física de Goiás- ESEFEGO o primeiro grupo de dança dessa instituição de ensino, o GDU- Grupo de Dança Univérsica. Foi criado pela professora Lenir Miguel de Lima que havia sido convidada a ministrar a primeira disciplina de dança do currículo da Educação Física, a Rítmica. Ela chegava, recentemente, de um curso de especialização em dança na cidade do Rio de Janeiro onde ficou por dois anos. Trouxe de lá as fundamentações de Helenita Sá-Earp que criou o Sistema de Dança Universal – SDU e, também, fez aulas com diversos professores e coreógrafos, experimentando diferentes possibilidades que se aproximavam “com um movimento de dança mais moderno e popular, não se aproximando diretamente do balé clássico. E é a partir desta formação vinda não somente do SDU, que Lenir conduzirá o trabalho de dança em Goiânia”. (RIBEIRO, 2010, p.135)

A partir dessas influências e de trabalhos e pensamentos como os de Isadora Duncan (1878-1927) e Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) o grupo iniciou seus trabalhos inicialmente com alunos da instituição e, depois, recebendo pessoas da comunidade que frequentavam o curso oferecido no programa de Extensão da Escola de Educação Física (FATIMA, 2004, p.19). Além das influências de movimentos artísticos da própria dança o GDU estabeleceu diálogos com outras manifestações da arte,

Principalmente no teatro (...) como os trabalhos de Augusto Boal (Teatro do Oprimido) e de Grotowsky (Teatro Pobre) que chegava ao Brasil. Os laboratórios de sensibilização e expressão corporal foram marcantes em nosso trabalho, uma vez que era a partir deles que, coletivamente, criávamos o repertório coreográfico do Grupo. Pensando a arte como uma manifestação universal do homem, aproximamo-nos de vários artistas goianos ligados às artes plásticas (Sáida Cunha), à música (Estércio Marquez), ao teatro (Hugo Zorzetti e Carlos Fernando Magalhães), à fotografia (Rosary Esteves), à história da arte (Adelmo Café) e à sociologia da arte (Oliveira Leite), procurando entender a dança como uma forma completa de todas estas formas artísticas. (LIMA, 1998, p. 75)

Criou trabalhos que se destacam por seu forte envolvimento com as temáticas brasileiras e culturais, além do cunho fortemente político e social. “O Grupo de Dança Univérsica tinha um compromisso com a ética, com a estética e com o meio social, pois vivíamos os duros anos da ditadura militar” (LIMA, 1998, p. 77).

De uma série de trabalhos coreográficos destacamos aqueles que marcaram pelo envolvimento com nossas raízes culturais e com o movimento teatral da época: *Brasil-Afrobrasileiro* com música de percussão criada por Cecelo Coelho especialmente para esta coreografia (1973); *Ad libitum* (1974), com influência dos laboratórios de expressão corporal, numa criação coletiva, com música de Marlos Nobre; *Vitória-régia* (1976), lenda do Amazonas com músicas de Villa Lobos e Itala Moreira. (LIMA, 1998, p.75)

Eclodia, então, uma cena artística da dança em Goiânia a partir do surgimento do GDU. Sua trajetória, criações, postura artística apontavam para uma nova direção em relação ao que se tinha no cenário cultural da cidade. O GDU começava um movimento artístico da dança expressiva que ampliava as possibilidades de feitura artística para além da reprodução social que estava inserida no balé. O interesse em encontrar possibilidades outras a partir de laboratórios de sensibilização e expressão corporal e o diálogo afetivo e efetivo com outras áreas artísticas, era algo inovador e inusitado tanto para o cenário da dança na cidade como para o contexto da educação física na ESEFEGO.

Os anos 70 foram marcados pela tradição do balé em Goiânia. Um momento em que “a dança se institucionaliza na cidade e começa a aparecer nos espaços oficiais de ensino” (RIBEIRO, 2010, p.129). O Balé Clássico aparece como a possibilidade legítima e oficial de dança e se dissemina, também, a partir de um ensino voltado para a educação de corpos que deveriam atender aos anseios de um contexto oligárquico que constituía o painel social e cultural de Goiânia. Regras de etiqueta e postura formatadas a partir de um ideal de sociedade. As moças da cidade eram levadas às escolas de dança para aprenderem a se portarem nesses conformes. Era a dança reproduzindo os lugares sociais.

O espírito revolucionário afeta a dança do GDU. Há um deslocamento da arte do lugar de reprodução social para a possibilidade de produção e provocação de estados corporais mais expressivos a partir da abertura para a criação, o questionamento da realidade como inspiração artística e as temáticas do cotidiano entrando em cena.

Este foi o primeiro grupo de dança a se portar como possibilidade de criação artística, dialogando inclusive com as outras linguagens artísticas e seus atores em Goiânia. Identifica-se aqui uma relação com a dança pautada no questionamento, no enfrentamento a partir do trabalho e fazer artísticos. (RIBEIRO, 2008, p.12)

A dança podia, então, existir para além dos cânones do balé clássico e se desviar das estruturas rígidas instituídas na Educação Física naquele período. De um corpo formatado, padronizado e obediente, ao corpo expressivo, criativo, insurgente. Essa certamente é uma das características do grupo que o fez habitar esse lugar outro. Escapou da norma, transgrediu acepções vigentes de corpo, de dança, de arte e movimento. Eclodiu uma experiência estética peculiar e espalhou liberdade e ousadia no universo habitado.

Surgia uma dança expressiva, presentificada nas experiências estéticas do GDU, que constituía um cenário próprio em que a arte se descolava desse painel cultural e social e desejava um lugar outro, que não se sabia ao certo que lugar era. Uma dança-arte diferente da dança-instrumento. Um universo que se constituía para além dos que já estavam instituídos na dança e na educação física, mas que habitava o mesmo espaço e existia no mesmo tempo. Avistamos, então, a fronteira.

4. O DESVIO, A RESISTÊNCIA... CHEGANDO À FRONTEIRA

Adentrando o universo da arte pode-se permitir criar novas posturas, desviar do caminho estabelecido pelas normas sociais. Escapar da norma é confrontar o lugar instituído, seguro e estático dos papéis desenvolvidos pelos indivíduos na sociedade. Lançar-se na arte é habitar o desconhecido, o inusitado, o imprevisito. Transitar por estados sensíveis a partir do corpo e do movimento: provocações feitas à própria dança e à educação física. E este pode ser um lugar de conflito, sinuoso e temido pelos homens.

O fato de ao homem ser associado o racionalismo e de este dominar a sociedade pode levá-lo a encarar, com uma certa dificuldade, o expressar dos sentimentos, principalmente pelo fato de a emoção ser uma característica feminina. A difusão do pressuposto kantiano de que os sentimentos constituem um desvio do caminho da razão auxiliou a institucionalização de uma conexão entre identidade masculina e autocontrole como forma de dominação sobre a vida emocional. (FONSECA, 1998, p.3)

Desde o Iluminismo passou-se a considerar a racionalidade como parte integrante e exclusiva da identidade dos homens. Isto fez com que a racionalidade fosse o ponto principal que explica a superioridade masculina e que integra as características tidas como naturais e generalizadas a todos nós. Uma masculinidade instituída na sociedade e que encontra ecos e vestígios disseminados, principalmente, via inserção no universo da prática esportiva.

Garotos e homens aprendem masculinidades através de sua participação em práticas esportivas, assistindo-as ou vivenciando-as, e qualquer traço de “fraqueza ou inaptidão” é equacionado pelo conjunto de discursos que disciplinam, normatizam e controlam as sexualidades hegemônicas como denotativo de homossexualidade ou feminilidade. (COOKY apud ROSA, 2010)

Papéis sociais vão sendo instituídos e impostos aos indivíduos e deles se espera o cumprimento de acordo com as características e requisitos pré-estabelecidos na sociedade. A masculinidade que se institui em alguns desses espaços sociais é demarcada pela excessiva valorização da virilidade, do sentido do dever, do sacrificar-se pelo bem da sociedade e do ideal de guerreiro. E qualquer desvio desses padrões, que se tornaram hegemônicos, será visto com reprovação e desconfiança.

Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão “marcados”, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. (IBID, pp.15-16)

Representações hegemônicas da masculinidade também estão presentes na dança de tal forma que acabam sendo inseridas no código e na técnica utilizados. Podemos citar como exemplo a maneira pela qual os homens suspendem, colocam e arrastam as mulheres no balé clássico. Tais ações guardam em si a atitude segura, viril e dominante que se espera do homem na nossa sociedade.

Um artifício de grande importância é a aparência de força e habilidade para controlar as mulheres, manifestando-se desde uma simples ajuda na sustentação em suas piruetas até a sua suspensão no ar. A visibilidade dos músculos tensos, sugerindo um potencial para a ação, pode ser vislumbrada tanto na imobilidade ou em ações sem muita movimentação quanto nos solos virtuosísticos, cheios de feitos técnicos, de força e velocidade. (LACERDA, 2010, p.88)

Ações diferenciadas neste contexto talvez já estivessem presentes nos trabalhos de Nijinsky que desafiava os padrões e hierarquias no que tange aos papéis sexuais e a representação de sua masculinidade. Em algumas de suas obras percebe-se o bailarino se movimentando de forma misteriosa e provocando imagens transgressoras quanto aos temas escolhidos por ele. Cabe ressaltar aqui que o fator de transgressão não se dá diretamente em quebras com os códigos do balé clássico, mas sim na ousadia e coragem com que Nijinsky apresentava esses temas de forma real e impactante.

Analisando alguns desses trabalhos, Cláudio Lacerda convoca Deleuze para o diálogo sobre as representações da masculinidade na dança e no esporte apontando um processo interessante, que pode ser analisado tanto nas obras desse artista como nas de outros coreógrafos e movimentos artísticos da dança, que ele chama de minoração. Aquilo que escapa à norma, que desvia dos padrões instituídos na sociedade.

Voltemos, então, às imagens provocadas pelo Grupo Univérsica. Temos, aqui, uma dança minoritária. Fora do lugar oficial. Sua dança e a inserção dos homens no grupo se dão certamente dessa forma, constituindo uma experiência

artística peculiar, desviante e fronteira em relação à própria dança na cidade de Goiânia e à Educação Física na ESEFEGO.

O mergulho na arte parece permitir aos homens passear e fluir por uma masculinidade outra, que não aquela instituída na sociedade, nem na dança e nem na Educação Física. Masculinidade que se constitui a partir do desvio, da transgressão, da minoração. Essa constituição gera posturas artísticas que certamente encontraram rejeições tanto na dança que se tinha no cenário local como na Educação Física na instituição em que o grupo estava inserido.

REFERÊNCIAS

- FÁTIMA, Conceição V. e LEMOS, Jandernaide R. e LIMA, Lenir M. *A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade*. Goiânia: dossiê FUNDETEG, 2004.
- FONSECA, Ana João Mexia Sepúlveda da. *A teoria da Masculinidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Aberta, Lisboa, 1998.
- LACERDA, Cláudio. *Representações de Masculinidade na dança e no esporte: um olhar sobre Nijinsky e Jeux*. Recife: O Autor, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Jacques Le Goff [et al.]; tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- LIMA, Lenir Miguel. Um momento da dança em Goiás. In: *Revista Pensar a Prática*, Goiânia: Editora da UFG, v. 1, n. 1, p. 74-80, jan./jun. 1998.
- RIBEIRO, Luciana Gomes. Desejo de criação, corpo presente, dança inventada: experiências artísticas e a dança em Goiânia entre 1973 e 1988. *Anais I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História*. UFG-PUC: 2008.
- _____. *Breves danças à margem: a constituição de uma histórica artística da dança em Goiânia (1982-1986)*. 2010. Tese (Doutorado em História). UFG. Goiânia.
- ROSA, Rodrigo Braga do Couto. *Enunciações afetadas: relações possíveis entre homofobia e esporte*. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n].
- RUIZ, Giselle. *A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa no Rio de Janeiro (1977/85): propostas, concepção, coreografia*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO. Rio de Janeiro.
- SOARES, Carmen Lúcia; MADUREIRA, José Rafael. *Educação Física, linguagem e arte: possibilidades de um diálogo poético do corpo*. Porto Alegre: Revista Movimento- v.11, N°2, p.75-88, Maio/Agosto de 2005.

**PERFORMANDO A ANCESTRALIDADE PERDIDA: MEMÓRIA
E HOMOPARENTALIDADE NOS ESPETÁCULOS “CARNES TOLENDAS”
E “LUIS ANTÔNIO-GABRIELA”**

Rodrigo Carvalho Marques Dourado

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

rodrigodourado78@gmail.com

RESUMO: A partir dos espetáculos “Carnes Tolendas”, no qual a atriz-travesti argentina Camila Sosa Villada cruza narrativas de sua vida pessoal com personagens da obra de Federico García Lorca; e “Luis Antonio Gabriela”, em que o diretor brasileiro Nelson Baskerville tenta recompor cenicamente a travessia de seu irmão perdido, o pequeno Luis Antonio que se tornou a travesti Gabriela; busco pensar as relações entre identidade, memória e teatro contemporâneo, utilizando para isso os conceitos de Biodrama, Teatro Documentário e Teatro Performativo.

PALAVRAS-CHAVE: Biodrama; Teatro Documentário; Teatro Performativo; Identidade; Memória.

ABSTRACT: Taking the play “Carnes Tolendas” in which the transvestite-actress Camila Sosa-Villada, from Argentina, crosses narratives of his personal life with characters of Federico García Lorca; and also the play “Luis Antonio-Gabriela”, in which the Brazilian director Nelson Baskerville tries to recover scenically his lost brother, the little Luis Antonio who became the transvestite Gabriela; I try to think the relationship between identity, memory and contemporary theater, using for that purpose the concepts of Biodrama, Documentary Theatre and Performative Theatre.

PALAVRAS-CHAVE: Biodrama; Documentary Theatre; Performative Theatre; Identity; Memory.

1. CARNES TOLENDAS

No ano de 2009, estreou na Argentina o espetáculo “Carnes Tolendas”, trabalho final da Licenciatura em Teatro da Universidade de Córdoba, com direção da concluinte Maria Palacios. O solo é protagonizado pela atriz-travesti Camila Sosa Villada.

A montagem integrou a programação do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, no Recife, quando tive a oportunidade de assistir às duas sessões exibidas no Teatro Apolo, em 19 e 20 de janeiro de 2012. O espetáculo se inicia com o palco seminu, contando apenas com um canteiro de flores artificiais, e a presença da diretora, Palacios, que toca um tango no acordeão, além da própria atriz, Villada, que declama a letra da música “Por qué canto así”, de Celedonio Esteban

Flores, utilizando a canção para introduzir, metaforicamente, diversos traços de sua identidade conflituosa, de sua origem portenha, de sua memória cultural, afetiva e familiar:

Peço licença, senhores/ que este tango... este tango fala por mim/e minha voz entre seus sons dirá.../dirá por que canto assim/ porque quando criança/ porque quando criança minha mãe me ninava com um tango/ para chamar o sonho/ (...) / e eu me fiz em tangos/ fui me modelando em barro, em miséria/ nas amarguras da pobreza/ e cantos de mãe/ na rebeldia do que é forte e tem que cruzar os braços/ quando a fome vem/ e eu me fiz em tangos/ por que... porque o tango é macho/ porque o tango é forte/ tem cheiro de vida/ tem gosto... de morte.¹

Ao final da canção, num corte abrupto, Villada encarna a personagem central da obra lorquiana “A Casa de Bernarda Alba” (1936), dizendo: “Silêncio, nunca deixei que ninguém me desse lições. Aqui se faz o que eu mando. Linha e agulha para as mulheres. Chicote e mula para o varão. É como vivem os que têm posses”. Assim, desde o início, o espetáculo expõe seu conflito nuclear, as tensões entre o masculino e o feminino, presentes no acento viril do tango em oposição à figura feminina da atriz que o entoa e na primeira fala de Bernarda, em sua sanha de preservar a ordem social e de gênero em seus territórios.

A partir daquele tango, pleno do acento dramático que também perpassa a obra do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca, Villada cruza histórias e personagens de sua vida pessoal com figuras e temas dos textos teatrais do autor andaluz. Bernarda Alba, por exemplo, confunde-se com a figura paterna da atriz e, ao enclausurar as filhas e tentar-lhes conter o desejo explosivo, temerosa da desonra pública, em tudo lembra o pai de Villada, quando esse responsabiliza a esposa pela homossexualidade do filho e reclama da vergonha que sente pelo rebento degenerado diante dos vizinhos.

Numa passagem, a *performer* encena a morte do próprio García Lorca, assassinado pelo regime franquista em plena Guerra Civil Espanhola, sob a alegação de “sodomia”. Essa perda histórica para a cultura homossexual do século XX parece ecoar o parentesco, mais que artístico, entre Villada e Lorca, nas trajetórias de vidas deslocadas, na violência a qual o corpo e o desejo homossexual permanecem submetidos e no luto perene que a comunidade gay oferece aos “desaparecidos”.

Vivendo em cena, a um só tempo, o algoz violento do poeta, um soldado homofóbico, e o próprio dramaturgo, a atriz encontra nos versos lorquianos de “Há almas que têm” (1920), uma declaração de parentesco com o autor em seu instante de morte. Esse enlace poético entre sujeitos afirma a existência de uma

1. Tradução minha.

memória coletiva, construindo, no luto, um passado e uma genealogia para a identidade homossexual:

Há almas que têm/ luzeiros azuis,/ murchadas manhãs/ do tempo entre folhas/ e castos rincões/ que guardam um velho/ rumor de saudades/ e sonhos/ Outras almas têm/ dolentes espectros de paixões. Frutos/ com gusanos. Ecos/ de uma voz queimada/ que de longe vem/ como uma corrente/ de sombras. Lembranças/ vazias de pranto/ e sobras de beijos/ Madura minha alma/ faz bastante tempo,/ já se desmorona/ turva de mistério/ Pedras juvenis/ ruídas de sonhos/ caem sobre as águas/ de meus pensamentos/ Cada pedra diz/ Deus está muito longe.²

Num das inúmeras visitas que promove, em cena, à memória familiar, Villada recorda com carinho da figura da mãe, seu ponto de apoio diante da brutalidade paterna: “minha mãe era uma mulher muito doce”, relembra, enquanto espalha pelo tablado roupas de bebê que um dia vestiu e que, como rastro, permite trazer para o palco um pouco desse afeto materno. O estatuto de “realidade” daquele material cênico – daquele documento – é imediatamente transformado, simbolicamente, quando a atriz faz das roupas uma trouxa e transforma os pedaços de tecido numa criança de colo. Irrompe, então, a personagem de *Yerma* (1934), símbolo da mulher que não teve filhos e que, portanto, no universo da Espanha rural retratado por García Lorca, não se tornou uma “fêmea” completa.

A incompletude de Yerma cruza-se, assim, com o feminino não biológico representado pelo corpo de Villada, que soca o abdômen e afirma: “Oco, não há trompas de falópio, não há útero, não há ovários, não há marido” para em seguida dizer-se nas palavras da própria Yerma:

Como não me queixar, quando vejo você e as outras mulheres cheias de flores por dentro e eu inútil em meio a tanta beleza? (...) A mulher do campo que não dá filhos é inútil como um monte de espinhos, e até pior! (...) Porque estou farta, estou farta de ter essas mãos e não poder usá-las no que quero. Pois estou ofendida, ofendida, humilhada ao extremo, vendo que os trigos despontam, que as fontes não cessam de manar água em abundância, e que as ovelhas dão a luz de centenas de cordeiros e as cadelas, e que parece que todo o campo erguido me mostra suas crias ternas, adormecidas, enquanto eu sinto golpes de martelo aqui, no lugar da boca de meu filho.³

2. Tradução de autoria desconhecida. Disponível em <<http://caminhodasaudade.blogspot.com.br/2010/04/federico-garcia-lorca.html>>

3. Tradução de Marcus Mota. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/81215258/Yerma-Federico-Garcia-Lorca-portugues>>

Em seguida, Villada ocupa o canteiro de flores artificiais, situado ao lado esquerdo do palco, para dar vida à personagem Dona Rosita, da obra lorquiana “Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores” (1935), em que o autor descreve a longa espera de uma mulher por um amante que nunca chega. A situação teatral enseja à atriz relatar um pouco do relacionamento de sete anos com um homem, “único que a viu nua e sem maquiagem”, mas que, como tantos outros, partiu.

A partir desse depoimento sobre sua vida amorosa, Villada performa ainda trechos das obras “Bodas de Sangue” (1932), um tumultuado triângulo amoroso que envolve a disputa de dois homens por uma mesma mulher; e “O Público” (1930), experimento radical na obra de García Lorca, no qual o autor dialoga com procedimentos de criação surrealistas e expõe conteúdos sexuais de grande ambiguidade, tendo a peça, por essa última razão, permanecido fora do alcance de leitores e artistas por muitos anos. De “O Público”, Villada interpreta a cena em que a personagem shakespeariana Julieta salta do túmulo e insinua uma relação sexual com um cavalo negro, desconstruindo assim sua pretensa inocência e sugerindo ainda um lugar de dominação no ato.

Desse momento em diante, o diálogo com a obra de Lorca arrefece e o tom testemunhal ganha relevo na encenação. Villada relembra a figura de Yukio Mishima, escritor japonês, que em 1949 publicou o controverso “Confissões de uma máscara”, romance autobiográfico em que explora a descoberta de sua homossexualidade, sob a máscara do personagem Kochan. A citação abre um importante momento do espetáculo, em que a atriz afirma “mostrar suas máscaras” e dá início a um processo de transformação visual, desfazendo-se do figurino preto e básico, composto por *shorts* e camisa, para assumir a identidade feminina, soltando os cabelos longos, colocando um vestido, maquiando-se e pintando as unhas, com a devida ajuda da diretora que entra em cena para desempenhar o papel de camareira.

Ao longo do processo de “montação”, realizado no proscênio, a atriz conversa longamente com a plateia, em tom íntimo e confessional, sobre vários episódios e questões de sua vida, enquanto continua a dar voz a vários personagens de sua história e outros tipos sociais, a exemplo do momento em que assume um discurso eivado de preconceitos, ao dizer: “Me dão asco os homossexuais, as lésbicas, os bissexuais, os bolivianos”, elencando em seguida inúmeros xingamentos e injúrias direcionados aos homossexuais. Essa sequência cria, cenicamente, um efeito de contradição e contestação bastante produtivo, pois opõe, muitas vezes, a ação proibida do corpo “biológico” masculino em plena apropriação de aparatos femininos aos discursos que visam reprovar ou mesmo interditar essa prática.

Villada lança para a plateia, em seguida, aquele que é seu depoimento mais direto sobre a condição travesti, afirmando:

O travesti é uma caricatura, um sujeito negado, que nunca poderá ter filhos. Há 15 anos sou travesti, matei o homem que existia em mim. Fui criada por minha mãe e admirava sua feminilidade. Nunca tive dúvidas do que sou,

somos homens vestidos de mulheres, nunca seremos mulheres. Em mim, habitam o feminino e o masculino. Um travesti é uma mestra do engano.

Para logo após, celebrar o encontro com a plateia, distribuindo doces para os espectadores, voltando em seguida ao palco, onde estende um grande recorte de seda azul, símbolo do rio presente no poema “A Casada Infiel”, do Romancero Cigano de Lorca, declamado por Villada como potente metáfora das relações homem e mulher, numa espécie de fechamento de seu idílio amoroso.

Encoberta pela seda azul, a atriz canta, mais uma vez acompanhada pela diretora ao acordeão, o tango “Desde el Alma”, de Homero Manzi. O lamento é entoado com grande força e altivez por Villada, que se abana com um leque, até as notas finais da música, quando o tecido cai de seu corpo e podemos ver, antes do rápido blecaute, o nu frontal da atriz, com seu corpo delgado sem seios e seu pênis.

2. BIODRAMA E TEATRO DOCUMENTÁRIO

O espetáculo “Carnes Tolendas” é fruto de uma pesquisa empreendida em torno do conceito de Biodrama, desenvolvido pela encenadora argentina Vivi Tellas a partir de 1995, quando deu início ao Projeto Museus, propondo a diversos diretores a construção de obras em museus sociais da Argentina, nas quais fosse possível tensionar os limites entre vida e arte. O sucesso do projeto levou a encenadora a propor o ciclo Biodrama: Sobre a Vida das Pessoas, experimentos baseados na ideia de que todos os homens têm algo a contar, são portadores de alguma memória que pode ser compartilhada cenicamente com outros.

Tendo assumido a direção do Teatro Sarmiento, Tellas realizou diversos espetáculos dessa natureza em que figuras históricas ou mesmo anônimas performaram depoimentos cênicos sobre suas histórias pessoais, explorando os limites entre o ficcional e o pessoal, problematizando assim as convenções teatrais e o ilusionismo do palco. A partir de 2003, com o Projeto Arquivos: Documentos Vivos, a encenadora radicalizou seus experimentos, trabalhando com não atores e reduzindo ao mínimo os conteúdos ficcionais de suas obras, a exemplo do que aconteceu no espetáculo “Mi Mamá e My Tía”, no qual sua mãe e sua tia evocavam, através de imagens, objetos, músicas e relatos, a trajetória de sua família. Como afirmou em entrevista ao Jornal La Nación:

Gosto de pensar o Biodrama como um corpo, um corpo que tem seu próprio Biodrama. (...) No Biodrama há algo central: todas as obras têm um trabalho com a pessoa que está viva, que, de algum modo, põe em crise a autoria. Elege-se uma pessoa para que ofereça sua história e esta é trabalhada de forma poética. (...) A hipótese da investigação é a de que toda pessoa é um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos,

imagens, comportamentos. O projeto consiste em extrair a teatralidade que se esconde nesses mundos e colocá-la em cena.⁴

Desde então, os experimentos com Biodrama se multiplicaram na Argentina e no mundo, entre os quais devem ser mencionados os trabalhos dos diretores Lola Arias, com espetáculos como “Mi Vida Después”, no qual jovens nascidos na década de 1980 dão testemunho sobre a vida sem os parentes desaparecidos na ditadura militar portenha; e Stephan Kaegi, do grupo suíço Rimini Protokoll, que junto com Arias encenou, no Brasil, “Chácara Paraíso”, no qual retrata o treinamento de policiais em SP.

A noção de Biodrama acaba por se confundir com a de Teatro Documentário, também chamado de Documentário Cênico, “termo cunhado por John Grierson na Inglaterra dos anos 30 para designar um tipo de representação cinematográfica que faz uso de testemunhos da realidade, como documentos e depoimentos, em sua elaboração discursiva.” (SOLER, 2008a, p. 36) Essa forma teatral remonta aos trabalhos de Erwin Piscator, nos anos 1920, e pode ser identificada em outras expressões do Século XX como o Living Newspaper americano e o Teatro Jornal de Augusto Boal (SOLER, 2008b). Mesmo em muitos estudos como o de Paola Margulis (2007), o projeto de Vivi Tellas é tratado como Teatro Documentário, quando da análise do espetáculo “Cozarinsky e su Médico” (2005) em que um renomado cineasta argentino e seu médico compartilham memórias de sua relação de amizade com a plateia.

Para Margulis (2007, p.02):

A particularidade do teatro documental é desafiar estas dimensões (*ficcional e pessoal*), sobrepondo não só os corpos de pessoa e personagem, mas também reunindo suas histórias e seus nomes em uma complexa síntese de identidade.⁵

Já Gabriela Lirio (2010, p.2), identifica nesta emergência do real em cena uma inversão dos interesses entre o público e o privado:

O novo estatuto de visibilidade do sujeito redimensiona o status de pessoa pública versus homem comum, invertendo a proposição dos espaços: o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público, enquanto o que antes era socialmente aceito de ser divulgado por seu caráter pessoal (de preservação do privado) perde continuamente interesse se não estiver conectado a impressões, apontamentos, detalhes que humanizam o biografado, expondo suas fragilidades e idiosincrasias na tentativa de provocar identificação com os consumidores/espectadores.

4. CRUZ, Alejandro. *Vivi Tellas abre su personal archivo*. La Nación: 30 de julho de 2008. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1034689-vivi-tellas-abre-su-personal-archivo>> (Tradução Minha).

5. Tradução minha

3. “LUIS ANTONIO GABRIELA” E O TEATRO PERFORMATIVO

No Brasil, vários espetáculos contemporâneos vêm trabalhando com fricções entre vida e arte, a exemplo de “Ninguém falou que seria fácil” (Cia. Foguetes Maravilha, RJ, 2008), em que o *performer* Felipe Rocha encena seu tortuoso processo de criação como dramaturgo; “Vida” (Cia. Brasileira de Teatro, PR, 2010), em que vários materiais textuais se misturam a alguns depoimentos dos atores; e “Festa de Separação” (RJ, 2008), no qual um casal performa o trauma e as dores do próprio rompimento amoroso.

Na esteira da biografia e da autobiografia, estreou na cidade de São Paulo, no ano de 2011, o espetáculo “Luis Antonio-Gabriela”, da Cia. Mungunzá de Teatro, assistido por mim em 25 de novembro de 2011, no Teatro Luiz Mendonça, no Recife. Nele, o autor/diretor Nelson Baskerville encena o drama familiar de seu irmão travesti, que fez a dura travessia de Luis Antonio para Gabriela, recuperando uma genealogia, resgatando um parentesco outrora negado e agora teatralmente afirmado. Baskerville abre o baú da família, revira a memória doméstica para explorar esse passado apagado, vergonhoso, retirando da sombra um dos seus, na tentativa de reatar um laço perdido.

A narrativa de vida dos dois irmãos é permanentemente cruzada em cena: 1953, nasce Luis Antonio, adotado pela família de Baskerville, que viria ao mundo oito anos mais tarde, perdendo a mãe no parto. Os seis irmãos de até então se tornam nove, com o casamento de Paschoal, pai dos meninos, e D. Doracy, também viúva e mãe de outros três. A enorme família, moradora de Santos (SP), não sabe lidar com a homossexualidade de Luis Antonio, rejeita-o, o pai o surra constantemente na esperança de corrigi-lo.

A repressão nos tempos da ditadura militar, a saída de casa, a vivência na noite marginal santista, o processo de transformação hormonal e o “esculpimento” do corpo em silicone, a perda de contato com os parentes, a última carta do pai revelando o amor pelo filho, a mudança para a Espanha, os 30 anos de silêncio, o reencontro com a irmã Tina, a tentativa de resgate do vínculo familiar, a morte vítima da AIDS, de outras doenças e do vício em cocaína, no ano de 2006, são algumas das passagens desse roteiro escrito colaborativamente por Baskerville junto aos seus atores e no qual se utiliza de todos os materiais documentais e criativos que dispõe para recompor a figura desse irmão perdido, desse fantasma.

Entre os vários episódios reconstruídos em cena, talvez um dos mais reveladores seja a relação sexual de Luis Antonio, adolescente, com Baskerville, ainda criança. Antonio pergunta: *Você já viu homem soltar leite?* e mostra ao garoto do que estava falando. Essa talvez seja a memória mais recorrente do autor/diretor, quando, ainda menino, enfrentou o pesadelo de achar que se tornaria mulher por conta desse contato proibido. Mais à frente, outra revelação importante, descobre-se que Antonio não fora adotado, mas era fruto de um relacionamento extraconjugal de Paschoal e, portanto, tinha laços consanguíneos com a família.

O espetáculo da Cia. Mungunzá faz uma ode à teatralidade. Há mesmo um ambiente de cabaré a perpassar a cena, com a presença de uma figura travestida (Gabriela?) testemunhado toda a ação. Essa atmosfera em tudo traduz a dimensão lúdica da(s) identidade(s) travesti(s), do show noturno, do glamour, da mascarada, dos perturbadores jogos de identidade, que fazem perceber a vida em sociedade também como um grande teatro.

Pensado como uma instalação, o espaço é tomado por objetos manipulados e significados pelos atores, que tocam instrumentos, cantam, iluminam. Dos urdimentos, descem bolsas de soro e de silicone, os *performers* têm os corpos cobertos por ataduras, a lembrar do permanente estado medicalizado da travesti em sua tortuosa viagem de uma identidade à outra. A história de Gabriela é contada sob diversos pontos de vista, compondo um mosaico complexo alinhavado por Baskerville.

Apesar do tom dramático de muitas passagens, a encenação não permite que a plateia se deixe engolfar pela emocionalidade, acionando mecanismos de estranhamento constantes. É o que acontece na cena de morte de Gabriela, quando no auge da sentimentalidade, a plateia é surpreendida por um número musical, cantado pela própria personagem em dueto com sua sombra, no qual se ouve: “Me fodi, travesti, se fodeu, travesti!”, a lembrar de perversos ecos sociais.

Como ato simbólico, o espetáculo é um contundente pedido de desculpas familiar, um acerto de contas, mas é também um gesto de reinscrição no mundo de um sujeito, como tantos outros, apagado e silenciado pela história. Nisso está toda a força política do *poema* erguido por Baskerville para o irmão, fazê-lo viver e, com isso, dar vida a tantos outros *desviantes*.

Assim, observa-se que trabalhos com Biodrama ou Teatro Documentário acabam por produzir formas cênicas híbridas, como observa Margulis (2007, p.2):

Obras como as inscritas nesse macro-projeto não mesclam substâncias em estado puro – documental ou ficcional, ou talvez biografia e ficção – mas se localizam num espaço biográfico complexo em que todos os recursos e gêneros se relacionam, inclusive de forma paradoxal (...) O cenário atual suscita um crescimento da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros, gerando hibridações, empréstimos e contaminações de lógicas midiáticas, literárias e acadêmicas.⁶

Tanto pelo seu excesso de subjetividade e de presença reais quanto pela diversidade de materiais criativos, esses trabalhos ecoam o conceito de Teatro Performativo, desenvolvido pela pesquisadora canadense Josette Féral. Segundo ela, o teatro contemporâneo ocidental contaminou-se de diversos elementos da Performance, deixando para trás todo o jogo de representação e ilusão do teatro tradicional, centrando-se nas imagens e nas ações em detrimento da mimese de

6. Tradução minha.

um texto dramático ou de um referente exterior e apelando, fundamentalmente, à recepção dos espectadores como partícipes da cena. (FÉRAL, 2008)

Os signos, antes fixos e reconhecíveis – como o espaço seguro da ficção – tornam-se fluidos, como as identidades a que dão voz, criando vários sistemas de representação, ambiguidades e sentidos multivetoriais. Nesse teatro vale menos a representação de um personagem – um entidade que aponta para o exterior – e mais o “engajamento total do artista”, que vive as ações, afirma sua presença saturada, sua humanidade, sua fisicalidade, seu corpo, expondo-se mesmo ao risco. Porque, essencialmente, o “teatro performativo toca na subjetividade do performer”. (FÉRAL, 2008, p.207).

Nesse sentido, o Biodrama e o Teatro Documentário emergem como discursos de identidade – micro-histórias – que organizam um espaço de expressão para sujeitos silenciados, rejeitando formas e discursos canônicos, na direção de uma cena que afirma o estatuto de realidade dessas vidas e desses corpos, produzindo assim teatralidades híbridas, impuras e mestiças, em consonância com as subjetividades às quais pretende dar passagem.

Atualmente, assistimos ao que Arfuch aponta como “exercícios de ego-história”: autoficções, testemunhos on-line ou o diário em blogs, filmes realizados a partir e/ou com “personagens reais”, reality paintings, reality shows e todo documento que possa ser considerado um fragmento da vida real são incorporados a processos artísticos. A autobiografia (...) é hoje exaustivamente investigada como fenômeno do mundo globalizado, alicerçada pelas novas formas midiáticas e pelos novos horizontes tecnológicos. O efeito de real traduz-se no sujeito contemporâneo pelo desejo de consumo de imagens que possam conceder-lhe uma espécie de garantia de sobrevivência. (LÍRIO, 2010, p. 01)

REFERÊNCIAS

- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade - teatro performativo*. Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008.
- LÍRIO, Gabriela. (Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, UNESP, 2010.
- LORCA, Federico García. A Casada Infiel. In: Antologia Poética. Tradução de Afonso Felix de Sousa. RJ: Editora Leitura S. A., 1966.
- MARGULIS, Paola Judith. Actuar la própria vida: algunas reflexiones sobre el teatro documental. Revista *Questión*, Buenos Aires, Vol 1, No 15 (2007)
- SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não-ficção. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 8, n. 1, 2008a.
- _____. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. 2008b. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo.

A INCRÍVEL ARTE DOS PUNHOS HÍBRIDOS – ITINERÁRIOS DE APROPRIAÇÕES CULTURAIS E REPRESENTAÇÕES DO ORIENTE A PARTIR DOS FILMES E SÉRIES DE ARTES MARCIAIS

Saulo de Azevedo Freire

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

saulodeazevedo@gmail.com

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir acerca do papel desempenhado pelas produções audiovisuais sobre artes marciais na construção dos imaginários e de perspectivas apropriação das/sobre as culturas do extremo oriente nas sociedades ocidentais contemporâneas. Analisar as vias através das quais se desenvolve a construção desse olhar ocidental sobre oriente a partir dessas produções, nos apresenta um campo fértil para compreendermos não apenas o desenvolvimento das perspectivas de apropriação cultural contemporâneas, mas também a persistência de algumas características que basilaram as relações e contatos entre ocidente e oriente ao longo da história.

Em um trabalho anterior, ao analisar as perspectivas de apropriação da arte marcial chinesa Tai Chi Chuan no contexto brasileiro a partir da experiência de uma política pública de esporte e lazer na cidade de Fortaleza – CE identifiquei, através dos relatos dos professores entrevistados, que os filmes e séries constituíram-se de importante elemento nas construções de seus imaginários não somente sobre as artes marciais, mas sobre o oriente de maneira geral (FREIRE, 2012).¹ Pude constatar inclusive que o momento de instalação dos primeiros mestres de artes marciais chinesas (Kung Fu/Wushu) no ocidente a partir da década de 1960, coincide também com a época em Hollywood lança suas primeiras produções sobre o gênero. O título do trabalho, “punhos híbridos” remete justamente as mesclas e fusões culturais empreendidas pelo cinema ocidental para dar conta de retratar aspectos das sociedades e culturas do oriente através, particularmente, de suas produções sobre artes marciais.

Para compreender como se constroem esses imaginários e perspectivas de apropriação do oriente pelo ocidente, apresento inicialmente as vias através das quais se estabeleceram essas relações entre suas sociedades. Recorro,

1. Na dissertação de mestrado *Corpos em suave movimento – técnicas corporais e apropriações culturais através da prática do Tai Chi Chuan*, onde investiguei as apropriações do Tai Chi Chuan desenvolvidas no Programa Espaço Oriental, na cidade de Fortaleza – CE. Neste trabalho intentei perceber em que medida os processos de apropriação das referidas técnicas, e em maior medida, de práticas e produtos culturais das sociedades do oriente, implicam reorientações na construção das experiências e modos de vida nas sociedades ocidentais.

pois, ao empreendimento analítico desenvolvido por SAID (2010), que designa por *orientalismo* esse “projeto ocidental” de contatos, produção de imaginários e apropriações para com as sociedades do oriente e suas culturas. Nesse sentido devemos perceber que o oriente não se apresenta apenas como uma referência geográfica de localização em relação ao ocidente, mas uma construção disseminada nos mais diversos âmbitos sócio-políticos, e que origina uma distinção fundamental entre as sociedades e culturas que compõem esses dois pólos. Essa perspectiva, como veremos, permeia também as produções audiovisuais que tratam de abordar algum aspecto das sociedades ou culturas orientais, em especial os filmes e séries sobre artes marciais.

ORIENTE, OCIDENTE E ORIENTALISMOS

Para nortear as análises nesse empreendimento, inicialmente é que trago à tona as proposições de Edward Said (2010) acerca do fenômeno que ele denomina de *orientalismo*. Embora as análises produzidas por Edward Said tenham como foco principal o que para os ocidentais representa o Oriente Médio e o Próximo, é possível afirmar que a relevância de sua contribuição acerca da influência do colonialismo na construção desse olhar do ocidente sobre o oriente é bem mais ampla. As abordagens e os modelos analíticos dos quais ele se vale para refletir sobre as relações de apropriação do oriente pelo ocidente, nos servem no presente trabalho como aporte para compreender algumas vias e modalidades através das quais se estruturam esses processos. Segundo este autor:

(...) o Orientalismo não é um simples tema ou campo político refletido passivamente pela cultura, pela erudição ou pelas instituições; nem é uma grande e difusa coletânea de textos sobre o Oriente. ; nem é representativo ou expressivo de alguma execrável trama imperialista “ocidental” para oprimir o mundo “oriental”. É antes a *distribuição* de uma consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é uma elaboração não só de distinção geográfica básica (o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, o que é um mundo manifestamente diferente. (SAID, 2010, p. 40)

Podemos perceber também, conforme Bhabha (2005), que esse tipo de discurso sobre o oriente apresenta-se como mais um artifício do discurso colonial do ocidente no empreendimento de estabelecer seu jugo em relação a outros povos e culturas. Ele ressalta que uma característica fundamental desse tipo de discurso é a *fixidez* no que diz respeito à construção ideológica da alteridade. Essa

fixidez apresenta-se “como um signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável, como também desordem, degeneração e repetição demoníaca” (BHABHA, 2005 p. 105). Como principal estratégia discursiva, apresenta a visão da alteridade a partir de um *estereótipo*, uma forma de conhecimento que vacila entre algo já conhecido, mas que deve ser repetido indefinidamente.

Ou seja, o discurso sobre a alteridade, na eminência de representar o entrincho, deve ser trazido para o interior de categorias que produzam um “estranhamento próximo”, que possa ser mensurável e articulado dentro de padrões conhecidos e conhecíveis pelo colonizador. Como exemplos dessas manifestações ele cita a visualização de uma duplicidade essencial do asiático, ou da bestial liberdade sexual do africano. Tal medida gera uma ambivalência no discurso, que para o autor:

(...) garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictibilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (BHABHA, 2005. p. 106)

Deste modo, como ressalta Said (2010), é possível visualizar coisas novas, vistas pela primeira vez, como versões de algo previamente conhecido. E esta se apresenta como uma forma de controlar o que parece representar uma ameaça à visão estabelecida das coisas. Por fim, a ameaça é emudecida, na medida em que sua voz é deslegitimada e os valores de familiaridade a ela se impõem. Daí, podemos perceber que discurso colonial enquanto aparato de poder, apóia-se no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas. A legitimação dessas estratégias aparece através da produção dos conhecimentos do colonizador e do colonizado de maneira antitética. Apresenta a alteridade como uma população de tipos degenerados com base na origem racial, tentando assim uma justificativa para a conquista e o estabelecimento de sistemas de administração e instrução das outras culturas aos seus moldes (BHABHA, 2005 p. 111)

O ORIENTAL E AS ARTES MARCIAIS NO CINEMA E NA TV: A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS

Investidas como as descritas até o momento, podem ser percebidas contemporaneamente, por exemplo, através da tipificação dos personagens orientais no cinema hollywoodiano. No momento em que a indústria cinematográfica norte-americana busca retratar sociedades ou elementos culturais do oriente como tema, pano de fundo ou mesmo através de personagens individuais, observa-se um evidente processo de estereotipia no papel desempenhado por essas construções nas películas.

É o que observamos ao constatar que chineses, japoneses, tailandeses, entre outros, passam a representar os vilões nos filmes, cujos planos maléficos

intentam ameaçar toda a sociedade, quando não conquistá-la para estabelecer sobre ela seus jugos – ou através de outra perspectiva, esses tipos são apresentados como ingênuos, atrapalhados ou mesmo portadores de uma sabedoria exótica que os afasta da possibilidade de exercício de uma sociabilidade convencional no contexto ocidental. Esses personagens costumam ser retratados também como ditadores, trapaceiros e degenerados, e cabe ao herói (ocidental/norte-americano) combater suas vilanias. Antes mesmo da presença marcante nos filmes de artes marciais, essas representações estereotipadas dos personagens orientais já estavam presentes em outros gêneros cinematográficos.

Nos filmes do agente secreto *James Bond*, da série *007*, por exemplo, um evidente emblema dessas manifestações é o personagem *Dr. No*. Na película *007 contra o satânico Dr. No (1962)*, ele é apresentado como um mestiço, filho de um pai alemão e uma mãe chinesa. Até a origem do personagem retrata o exemplo de um projeto de dominação ocidental sobre o oriente, tendo em vista que seu pai era um missionário alemão em atividade na China, e sua mãe uma nativa daquele país. É a figura do homem branco ocidental, cristão, esclarecido e desenvolvido, que coloniza também através da dominação sexual a mulher, oriental, não cristã, habitante de um país subdesenvolvido, a quem se quer “pregar” o modo de vida ocidental. Sua origem mestiça apresenta-se, pois como justificativa de rejeição durante sua infância. Outro fato marcante a respeito deste personagem é que, apesar de os produtores do filme intentarem apresentá-lo predominantemente com traços orientais (para reforçar inclusive suas características de vilania), ele foi representado por um ator canadense (Joseph Wiseman), tendo em vista que a indústria cinematográfica ocidental ainda não contava muitos atores de ascendência ou origem oriental.

Como exemplo, podemos citar também o filme *Um Convidado bem Trapalhão (1968)*,² onde o ator inglês Peter Sellers representa o papel de um ator indiano que comete inúmeras gafes ao ser convidado para uma festa promovida por um produtor de cinema hollywoodiano. Apresenta a figura do indiano como um bobo, evidenciando sua dificuldade em lidar com o modo de vida norte-americano, lhe causando assim inúmeros problemas de sociabilidade. Outro exemplo é *Um trapalhão mandando brasa (1981)*,³ com Jerry Lewis. Nesta produção o comediante norte-americano supracitado interpreta de forma caricata em uma das cenas, um cozinheiro chinês estabonado, com dentes tortos e problemas de visão, e que comete inúmeras trapalhadas em seu ambiente de trabalho.

O fato a ser destacado é que produções como essas ajudaram a difundir um imaginário do “que é ser oriental” baseado na estereotipia e em características que reforçam construções antagonicas, que sempre colocam o oriente ou o oriental em oposição ao ocidente ou ocidental. Àqueles, como já explicitado, cabem sempre os papéis picarescos ou de vilania, que devem ser corrigidos ou combatidos pelo desenvolvimento, a cultura hegemônica e o projeto de modernidade ocidental.

2. *The Party*, no original em inglês

3. Cujo título em inglês é *Hardly Working*

Os filmes de artes marciais ganharam fôlego enquanto gênero particular em Hollywood a partir da década de 1970. Um dos principais responsáveis pela popularidade do gênero, não só no continente americano, mas no ocidente como um todo é *Lee Jun Fan*, ou como ficou popularmente conhecido, *Bruce Lee*. No final da década de 60, mais precisamente em 1966, estreava na TV norte-americana o seriado *Green Hornet*,⁴ com uma trama detetivesca, onde um herói mascarado cujo nome dava título à série, e seu assistente oriental investigavam e combatiam maléficos criminosos e seus planos mirabolantes. O nome do personagem coadjuvante era *Kato*,⁵ e ele nem sequer proferia fala alguma durante os episódios, seu papel na série era de um taciturno motorista/mordomo, que era também um hábil artista marcial, e que dava apoio ao personagem em suas aventuras. Sua participação no programa restringia a desferir socos e chutes nos criminosos, livrando assim o protagonista de uma série de enrascadas. Contudo, para surpresa dos produtores do programa, o personagem coadjuvante acabou fazendo tanto (ou mais) sucesso que o próprio protagonista. Todas as crianças adolescentes da época queriam imitar os golpes fantásticos por ele desferidos como viam nas telas das TVs.

Outro marco que influenciou o imaginário ocidental sobre as artes marciais chinesas foi a série televisiva *Kung Fu*. Uma curiosidade sobre essa série é que o ator que estaria inicialmente escalado para o papel principal e um monge chinês seria o já citado *Bruce Lee*. Contudo, segundo argumento apresentado pelos produtores, ele seria “oriental demais” para um protagonista nos padrões da TV norte-americana da época. Foi escolhido então um ator ocidental (norte-americano), David Carradine para o papel (de um monge chinês). Na tentativa de disfarçar as evidentes diferenças étnicas entre o ator e o personagem para o qual estava escalado, resolveram alterar sua origem, afirmando que o mesmo era mestiço entre chinês e caucasiano. Surgiu então o personagem *Kwai Chang Kaine* (ou Kwai Chang Caine), que junto com Bruce Lee, constituíram os principais emblemas das artes marciais chinesas no ocidente.

Em Freire (2012), um dos professores de Kung Fu/Wushu entrevistados durante o trabalho fala justamente sobre do início de sua prática de artes marciais no final da década de 70, e da influência deste seriado e dos filmes que assistia para a construção de seu imaginário sobre o Kung Fu/Wushu.

No começo foi aquele deslumbramento, né? Porque a gente só conhecia através de cinema, TV, né? De filmes de cinema também, que sempre ia assistir. E quando a gente teve a oportunidade de entrar em contato real com a coisa, foi um deslumbramento na realidade. Então, a gente ainda no meu caso carregava muito o misticismo, não só eu como meus colegas, a gente via o Kung Fu como uma coisa mística, como uma coisa sobrenatural, aquelas coisas, né? (C. G., 50 anos)

4. *O Besouro Verde*, como ficou conhecido no Brasil.

5. Interpretado por Lee Jun Fan, que ficaria mundialmente conhecido como Bruce Lee.

A projeção da série supracitada foi tamanha no ocidente que o seu título, *Kung Fu*, passou a ser utilizado indiscriminadamente para referir-se a todos os estilos de artes marciais chinesas. A expressão *kung fu*, em chinês significa “trabalho árduo”, e não se relaciona exclusivamente com as artes marciais. Ela pode estar relacionada a qualquer ofício ou atividade da vida cotidiana, onde se faz necessário um “trabalho árduo” (*kung fu*) para que seu resultado saia com perfeição. A expressão correta que pode ser utilizada para designar o conjunto das artes marciais chinesas é *Wushu* (arte de lutar).

A própria utilização da expressão “artes marciais” para se referir a todos os tipos de técnicas corporais com finalidade de combate desenvolvidas pelas sociedades do oriente, constitui-se uma tentativa de traduzi-las para um significado próximo e culturalmente inteligível pelos ocidentais. O termo “marcial” remete a Marte, representação romana do Deus da guerra. Na busca por um termo que atribuisse um sentido familiar, e na eminência de achar um termo equivalente para traduzir a expressão, convencionou-se, no ocidente, por designar assim todo o conjunto de técnicas de combate oriundo de sociedades do oriente como China, Japão e Tailândia.

O cinema hollywoodiano pós-década de 1970 desenvolveu sua própria “fórmula” para produzir filmes sobre essas modalidades. Os heróis passam a não mais apresentar traços quaisquer que remetessem a orientais, e os protagonistas agora são assumidamente os próprios norte-americanos. Não é à toa que todas as produções, independente das locações (quer sejam na China ou no Japão) e dos personagens (até mesmo os orientais) eram faladas unicamente no idioma inglês. Esses últimos, os personagens orientais, passaram a figurar como antagonistas, os vilões dos filmes, que sempre precisam lutar “sujo” para derrotar o herói ocidental. Vide os filmes protagonizados por *Jean-Claude Van Damme*,⁶ ator belga, que sempre representa o papel de um norte-americano, e que luta contra toda a sorte de vilões chineses, japoneses e tailandeses utilizando-se dos mais diversos estilos de arte marcial, *Muay Thai* (boxe tailandês), *Karatê* e *Kickboxing*.⁷

Nessa nova modalidade de filmes de artes marciais, os produtores e diretores não se preocupam em mesclar sem nenhum pudor, referências culturais

6. Como, por exemplo, *Kickboxer – o desafio do dragão* (*Kickboxer*, 1989) e *O grande dragão branco* (*Bloodsport*, 1987). Curiosamente o título em português deste último já indica que o “dragão” agora não é mais do oriente, e sim um homem branco ocidental.

7. Modalidade de arte marcial ocidental, surgida nos Estados Unidos durante a década de 1970. Inúmeros praticantes de *Karatê*, insatisfeitos com o estilo de competições dessa modalidade, que não permitia o contato de impacto total entre os adversários durante as lutas, desenvolve um modalidade paralela de lutas que fica conhecido como *Full Contact* (contato total). O que podemos destacar é que a essa modalidade de *Karatê Full Contact* são mesclados elementos de outras artes marciais, como o *Muay Thai* (boxe tailandês), e *Taekwondô* (arte marcial coreana) transformando o *Kick-boxing* em um evidente exemplo de uma arte marcial híbrida ocidental. O nome da modalidade “*Kick-boxing*” remete ao às técnicas utilizadas nas lutas, de socos e chutes, predominantemente.

chinesas às japonesas. Tradições da espiritualidade como *Budismo* e o *Taoísmo* parecem compor um mesmo caldeirão étnico aos quais os personagens aludem quando querem referenciar algum aspecto filosófico de suas práticas de combate. É comum observarmos filmes com locações na China, que retratam praticantes de Kung Fu/Wushu vestindo *kimonos*, roupas que tradicionalmente caracterizam as artes marciais japonesas, como Karatê e Judô.⁸ Inclusive em alguns desses filmes é difícil até saber ao certo quais as modalidades praticadas pelos personagens, dadas as mistura de traços e elementos que compõe as técnicas apresentadas por eles.⁹ E são a essas perspectivas de apropriação e construção de imaginários às quais remeto ao intitular o artigo de *A incrível arte dos punhos híbridos*.

Os processos de *hibridação cultural* constituem-se de tema tratado por Canclini (2008), que observa que na modernidade estruturas e práticas que existem de forma separada se combinam para dar origem a novas estruturas, objetos e práticas. É preciso, no entanto, constatar que a fusão cultural corre um sério risco, especialmente na forma imediatamente rápida como ocorre como traço marcante da contemporaneidade, como nos campos de mediações aqui elencados através das produções audiovisuais. A modificação constante nos usos dos produtos e das práticas pode implicar em um risco para os processos contemporâneos *hibridização* como nos mostram Burke (2006) e Canclini (2008), que é o da perda, após sucessivas misturas ou adequações de sentido, de muitos dos valores fundamentais que norteiam essas práticas.

Devemos perceber que práticas como as do Kung Fu/Wushu, por exemplo, não se constituem simplesmente de técnicas corporais voltadas para o combate. São alicerçadas também por tradições como as do *Budismo* e *Taoísmo*, que fornecem os aspectos ético-morais que norteiam essas práticas e as inserem dentro de um universo cosmológico que não pode ser apreendido de maneira tão simples, tal qual a proposta dos filmes e séries onde em poucos dias ou meses um personagem qualquer se converte em um mestre de artes marciais. Para isso o que é requerido, na verdade é certa dose de *kung fu* (trabalho árduo mesmo) que só pode ser desenvolvido/adquirido após longos anos de treinamentos e experiências concretas de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação do personagem oriental do místico, das habilidades corporais sobre-humanas representadas pelas técnicas das artes marciais tal qual retratadas

8. Vide o já citado filme *O Grande Dragão Branco* (Bloodsport, 1988), onde personagens praticantes de artes marciais chinesas utilizam *kimonos*.

9. Vide mais uma vez os filmes protagonizados por Jean-Claude Van Damme, e por atores como Don "The Dragon" Wilson, Chuck Norris, entre outros, onde o personagem principal geralmente é retratado simplesmente como um "kick-boxer".

nessas produções, ou mesmo o personagem picaresco e atrapalhado como os que foram apresentados anteriormente, constituem-se de uma tentativa do ocidental de aproximá-lo daquilo que lhe seja mais facilmente inteligível. Na iminência de não conseguir acessar na totalidade as particularidades que intentam retratar através das produções audiovisuais, os aspectos retratados ganham contornos hiperbólicos que possam ser facilmente assimilados pelo público ocidental. Habilidades corporais sobre-humanas, dissimulação, misticismo, sabedoria exótica, são alguns dos traços que compõem esse bojo de imaginários.

Apesar de a indústria cinematográfica apresentar um novo campo de mediações e apropriações para práticas e produtos culturais das sociedades do oriente, é possível percebermos a persistência de algumas abordagens que marcaram os tipos de relações estabelecidas entre ocidente e oriente no curso da história. As novas possibilidades de manifestações desse discurso orientalista ou colonial através indústria cinematográfica nos apresentam, pois, campo fecundo para reflexões sobre processos de apropriação e dominação cultural que tem permeado as relações entre ocidente e oriente, e que é um tema deveras antigo. Que apresenta manifestações nos contatos com o oriente desde as viagens de Marco Pólo, passando pelo período das grandes navegações européias nos séculos XV e XVI, ao domínio imperialista no século XIX, mais recentemente aos fluxos contemporâneos atravessados pelos processos de globalização.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, William; CHEUNG, Mei; GUTIÉRREZ, Carlos. *Breve história do Kung Fu – a fascinante história do Kung Fu, desde os monges Shaolin até Bruce Lee. Lenda, mito e realidade das espetaculares artes marciais chinesas*. São Paulo: Editora Madras, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BIZERRIL, José. *O retorno a raiz: uma linhagem taoísta no Brasil*. São Paulo: Attar Editorial. 2007.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.

CAMPBELL, Colin. A Orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. *Revista Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 5-22, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Edição. São Paulo: EDUSP, 2008.

DESPEUX, Catherine. *Tai Chi Chuan: arte marcial da longa vida*. São Paulo: Editora Pensamento, 1981.

DUMONT, Louis. *O Individualismo – Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985

FERREIRA, Fernando Dandoro Castilho; JUNIOR, Wanderley Marchi; NUNES, Ricardo João Sonoda. *Da sala de cinema à academia: a influência dos filmes de*

ação na apropriação dos praticantes de kung fu chinês no Brasil. *EFDeportes.com – Revista Digital*. Buenos Aires, Año 15, Nº 151, Diciembre de 2010. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd151/a-influencia-dos-filmes-de-acao-na-apropriacao-de-kung-fu.htm>> Consulta realizada em 23 de abril de 2012.

FREIRE, Saulo de Azevedo. *Corpos em suave movimento – técnicas corporais e apropriações culturais através da prática do Tai Chi Chuan*. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

HENRIQUES, Antônio. *Iniciação ao orientalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Era, 2000.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1999.

Loureiro, Rui Manuel. *O manuscrito de Lisboa da “Suma Oriental” de Tomé Pires – contribuição para uma edição crítica*. Lisboa: Instituto Português do Oriente, 1996.

LOURENÇO, Cecília Maria Duarte. *A visão da mulher asiática no século XVI através do olhar de Duarte Barbosa e de Tomé Pires*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares). Cidade, Universidade Aberta.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2003.

SAID, Edward. *Orientalismos – o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SHAAR, Meir. *O Templo de Shaolin: história, religião e as artes marciais chinesas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

Wong, Kiew Kit. *O livro completo do Tai Chi Chuan*. São Paulo: Editora Pensamento, 2006.

PULSAÇÕES E AÇÕES DA MEMÓRIA, MATERIALIZADOS EM CENA

Prof^a. Dr^a. Sayonara Pereira

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/CAC/PPGAC/USP)¹

sayopereira@usp.br

RESUMO: Este artigo pretende apresentar experiências, apoiadas em estudos realizados sobre o *Tanztheater*² alemão, a partir das relações do intérprete-criador que escreve, e reescreve inúmeras vezes, através de diferentes registros e códigos corpóreos, ao longo de sua história, a própria obra autoral. A obra analisada, de autoria da coreógrafa brasileira Sayonara Pereira (1960), tem na relação corpo-memória-ancestralidade, a tese para a contextualização que impulsionou a pesquisa, e o processo de criação para a concretização cênica da mesma.

PALAVRAS CHAVE: Tanztheater; Experiência; Obra Autoral; Corpo-Memória; Corpo-Ancestralidade; Processo de Criação.

ABSTRACT: This article presents experiences, supported by studies on the German Tanztheater. Starting from the relationships of the performer-creator, who writes and rewrites many times, using different codes and tangible records, throughout his history, the own authorial work. The work analyzed is authored by Brazilian choreographer Sayonara Pereira (1960), and looking for at the relationship of body-memory-ancestry, to contextualize the thesis that propelled the research and creation process for the scenic realization thereof.

1. Sayonara Pereira (1960) Professora (RDIDP) da Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA/CAC/USP). Doutora e Pós-Doutora em Artes-Dança pela Universidade Estadual de Campinas. Pedagoga em Dança pela Hochschule Für Musik-Tanz Köln/Alemanha. Coreógrafa, Pesquisadora. Estudou dança e atuou profissionalmente na Alemanha durante 19 anos (1985-2004), onde, a convite da coreógrafa e bailarina alemã Susanne Linke, se aperfeiçoou (1985) na Folkwang Hochschule – Essen Escola Superior dirigida por Pina Bausch. Inclui na sua trajetória profissional criações com artistas da dança e de diversas áreas afins. Coautora do projeto da SEESP- “São Paulo faz Escola” (2007-2011), escrevendo para os Cadernos do Professor e do Aluno: Arte – Linguagens, códigos e suas tecnologias. Autora do livro: Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO (2010)-Editora Annablume; e coautora de Terceiro Sinal – Ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança-2011/Editora Annablume, e de Rituais e Linguagens da Cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade-2012/Editora CRV. Coordena o LAPETT – Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanztheater/ECA-USP.

2. Tanztheater – Movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, sua característica foi a transcendência da técnica do balé clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro. Tendo como seu precursor o coreógrafo e pedagogo Kurt Jooss (1901-1979), e entre seus seguidores mais conhecidos que transitam na contemporaneidade encontramos as coreógrafas Pina Bausch (1940-2009) e Susanne Linke (1944).

KEYWORDS: Tanztheater; Experience; Authorial Work; Body-Memory; Body Ancestrality; Process of Creation.

A estética das manifestações vigentes, que influenciaram a dança clássica, até meados do século XX, não aponta explicitamente a experiência vivida pelo intérprete como ponto de partida para a criação, e o desenvolvimento dramático da obra, e sim pelo direcionamento e ideias trazidas pelo coreógrafo, muitas vezes em cima de um libreto, e música previamente composta.

Noverre em Monteiro (1998) em sua primeira carta sobre a dança, que data de 1760 admite isto quando constata que:

Um balé é um quadro, a cena é a tela, os movimentos mecânicos dos figurantes são as cores; se me permitis, direi que suas fisionomias são o pincel, o conjunto e a vivacidade das cenas, a escolha da música, o cenário, e o figurino são o seu colorido; enfim o compositor é o pintor. (...) O artista, ousou dizer, tem aqui mais obstáculos a superar que nas outras artes: o pincel e as cores não estão em suas mãos, seus quadros devem ser variados e durar apenas um instante. (NOVERRE, 1760)

Serge Diaghilev (1872-1929), exportador das artes russas para a França, e diretor do Ballets Russes (1909-1929), promoveu a dança, ao longo de sua existência para que esta arte fosse o ponto de encontro de todas as artes. Mesmo trabalhando, no seu ensemble, com diferentes coreógrafos tais como Michel Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1890-1950), e Leon Massine (1896-1979), vistos como vanguardistas para a época, os bailarinos não recebiam ferramentas ou oportunidades para tornarem-se compositores, construindo a partitura que teriam que executar.

Com o avanço temporal do século XX a dança clássica começou, muito lentamente, a recolher elementos de diferentes gêneros e estilos de danças, e incluir alguns gestos do cotidiano. Muitos autores encontraram em mitos, em elementos da natureza, e nas manifestações sociais, inspiração para desenvolver as suas obras. As músicas ouvidas nas obras procuravam dialogar com a dramaturgia. Os figurinos mais do que caracterizar o intérprete, procuravam vesti-lo, e as obras nem sempre se utilizavam de cenografia. Desta maneira percebe-se um desejo de autonomia na dança, autonomia esta que já era vista no teatro há muito tempo.

Assim através de pesquisas desenvolvidas no âmbito da *German Dance*, período que tem o seu início demarcado por manifestações que ocorreram no início do sécu-

lo XX, na Alemanha, entre elas: *Lebensreformbewegung*,³ *Ausdruckstanz*,⁴ chegando até ao *Tanztheater* contemporâneo; poderemos constatar que consecutivamente, nas manifestações pesquisadas, o ser humano, seu corpo, suas sensações, procuras e angústias estavam em sintonia com a natureza, a sociedade e a cultura de seu tempo.

Ao longo das manifestações que abarcaram a *German Dance*, foram priorizadas experiências que incluíssem também vivências trazidas ao processo de criação das obras, pelos atores cênicos, na busca de um intérprete que fosse mais autêntico, mais transparente, e mais humanizado.

Como comentam os autores Meiches e Fernandes (1999):

Esta atitude que define e personaliza o ator deixa transparente uma característica fundamental do trabalho do intérprete. (...) na determinação de encontrar uma essência humana possível; (...) na perfeição do ator/instrumento; (...) no jogo da cena que explicita o teatro; (...) na busca de uma verdade artística que se dá na construção de um outro mundo; (...) no instaurar um teatro limpo de técnica, na criação de uma nova técnica e um outro teatro.

E Pereira (2007) complementa:

Historicamente, a arte dramática, tão antiga quanto o homem, e a noção de representação estão vinculadas a rituais mágicos e religiosos primitivos. Alicerçado no princípio da interdisciplinaridade, o teatro serve-se tanto da palavra como de outros signos não-verbais. Em sua essência, lida com códigos estabelecidos a partir do gesto e da voz, responsáveis não só pela performance do espetáculo, como também pela linguagem e expressividade. O uso dos gestos e da voz tornaram o teatro um texto da cultura que reporta a outros códigos, como o espaço, o tempo e o movimento.

3. *Lebensreformbewegung* (Movimento de reforma da vida). Movimento abrangente que buscava um retorno às "forças geradoras da vida" e à regeneração do homem e da sociedade por meio do não consumo do álcool e da carne. *Jungbewegung* (Movimento Juvenil) Movimento juvenil alemão formado por estudantes que, pelo cansaço com os problemas característicos da vida nas grandes cidades, buscavam recuperar um contato com a natureza. Os dois movimentos pretendiam também resgatar sentimentos de liberdade, da individualidade, e da descoberta do próprio corpo e juntos faziam parte da denominada *Körperkultur* (Cultura do Corpo). Pereira, Sayonara (2007: 32)

4. *Ausdruckstanz* -dança de expressão – Movimento de dança que surgiu na Europa no início do século XX e a Alemanha tornou-se um país com simpatizantes deste movimento que entraram para a história, representados por nomes como Mary Wigman (1886-1973), Harald Kreutzberg (1902-1968), Yvone Georgi (1903-1975), Gret Palluca (1902-1993), Hanya Holm (1893-1992), Vera Skoronel (1906-1932), entre outros. O Expressionismo irá se ocupar de várias expressões artísticas, abrangendo as artes plásticas, o cinema, a dança, a literatura, a música e o teatro. Este movimento artístico se preocupou em expressar os conflitos da alma humana. Expressou a instabilidade da sociedade. Pereira, Sayonara (2007, p. 34-35)

Ao ser localizada a linha do tempo onde o *Tanztheater* se desenvolveu, encontramos em Pereira (2007), que:

Esteticamente o *Tanztheater* descende das inter-relações entre protagonistas da Dança de Expressão alemã, da atividade de Kurt Jooss na Folkwang Hochschule⁵ de Essen, assim como da influência da dança moderna americana, já que os mais significativos coreógrafos de *Tanztheater* da primeira geração estudaram em New York e alguns atuaram, inclusive, por vários anos em diferentes companhias americanas.

Mais uma vez, é Pereira (2007) que nos informa que:

Jooss acreditava na possibilidade da fusão do ballet clássico com a capacidade de expressar todas as formas dramáticas, empenhava-se em criar uma dança com um novo texto, mesclando o desenvolvimento do seu pensamento metodológico entre criação e pedagogia do ensino da dança.

Na sua pedagogia Kurt Jooss integrava o ensino da movimentação de Laban (1879-1958), e aplicava a estas movimentações, e aos conceitos criados por Laban, sua muito criativa marca pessoal, e sempre na tentativa de lapidar o material que o aluno/intérprete já trazia em seu corpo, pelas suas experiências pessoais. Em outras palavras, Jooss trabalhou atentamente para proporcionar condições onde o aluno/intérprete aprendesse a desenvolver, através de elementos que já existiam no seu corpo, técnicas de dança, e a partir daí ampliasse as possibilidades para trabalhar com ótima precisão, sinceridade e humanidade; chegando à verdade por seus próprios meios.

ACONTECIMENTO(S)

Quando o intérprete contemporâneo adentra na cena, as ações que irão ocorrer, já começaram a acontecer, ao longo do seu percurso, há muito tempo. Ou, como nos informa Bondía (2002): “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”.

5. Folkwang Hochschule – Localizada na cidade de Essen, na região NRW (Renânia da Westphalia do Norte) teve inicialmente, o departamento de dança, fundado (1927) dirigido pelo pedagogo e coreógrafo Kurt Jooss, tendo como ênfase os estudos e a difusão dos fundamentos desenvolvidos pelo próprio Jooss. Ao longo de sua existência a escola teve diferentes diretores entre eles Hans Züllig, Pina Bausch, (1988-2009), e passaram por ela alunos que deram novos acentos a dança do século XX e XI entre eles Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann. Atualmente a Hochschule é dirigida por Lutz Förster e codirigida por Malou Airaud e Rodolpho Leoni. Além disso, a escola integra o FTS (Folkwang Tanzstudio) uma companhia de dança profissional.

Desta maneira rastros irão sendo deixados como que em uma trilha. Metaforicamente, é como que as pegadas deixadas fossem identificadas, talvez como vivências, como as histórias pessoais, como as interações que irão configurar os enquadramentos, os focos e os prismas através dos quais os seres-humanos aspiram e caminham. Traços, quiçá que foram acompanhados em outros processos, inspiram o intérprete-criador a novas trajetórias.

Pereira (2007) fala do que ele considera um “artista-caminhante”:

No caso do artista-caminhante, seus rastros irão proporcionar meios para que sejam apreendidas partículas do funcionamento de seu pensamento criativo. O artista é o próprio observador daquilo que lhe interessa, elabora a sua rede de criação e a oferece aos demais interessados que, muitas vezes como co-autores neste percurso, inspiram-no e trazem argumentos para que sejam realizados diálogos, discussões e até novas propostas.

MEMÓRIA INSCRITA NO CORPO

Vários mestres das artes cênicas desenvolveram suas metodologias incluindo propostas que levassem os intérpretes a exercitarem ao longo dos ensaios, os sentimentos e sensações que traziam de seu universo pessoal, de experiências reais, para que pudessem dar estímulo e tônus nas composições cênicas de seus personagens, como é o caso de Stanislavski (1863-1938).

Criar condições, por meio de perguntas, para que os intérpretes-criadores fossem impulsionados a traduzir, sutilmente, suas emoções resguardadas, e assim trazidas para o presente. Oferecer possibilidades para que o intérprete-criador, através de associações, criasse pequenas histórias cênicas, vivas e vividas por ele mesmo. Onde a personagem é o próprio intérprete-criador, e suas vivências, e memórias surgem para servir pura e simplesmente a finalidade da cena, como é o caso de Pina Bausch (1940-2009).

Pereira (2011) relaciona a memória inscrita no corpo à história oral:

É possível pensar que a memória inscrita no corpo, que fica registrada no corpo do intérprete a partir de uma obra cênica que foi aprendida, seja comparável a um tipo de “história oral”, pela fluidez de sua forma de apreensão, e que poderá ser reestudada e repassada, inúmeras vezes, para outros corpos, deixando assim vivências pessoais, de certa maneira, sempre re-atualizadas, ou até mesmo re-visitadas.

E, ainda, discorre sobre as memórias do ator-autor e de outros narradores:

Na composição da cena é comum percebemos memórias inscritas nos corpos que são de autoria do ator-autor mas poderiam ser também de autoria de vários outros narradores, fazendo com que a partitura que chega na cena refina-

da, possa refletir um somatório de experiências pessoais, vivências, diferentes técnicas e linguagens de movimento; e estas experiências poderão sempre vir a ser revigoradas por novas possibilidades poéticas. (PEREIRA, 2011)

No entanto Brook (1994) chama a atenção para que o intérprete não se deixe levar somente por passeios ao seu subconsciente, por ilusões que nutrem outras ilusões, onde sua interpretação se encontrará de certa maneira estagnada.

Não é suficiente que o ator encontre sua própria verdade-não é suficiente que siga cegamente os impulsos que provêm de seu interior e que ele não consegue entender. Precisa de uma compreensão que, por sua vez, deve aliar-se a um mistério mais vasto. Só poderá descobrir esse vínculo através de um profundo respeito para com aquilo que chamamos forma. Forma é o movimento do texto, bem como seu próprio modo individual de captar esse movimento.

Incluiríamos ainda o saber lidar com o tempo da cena, tempo este necessário para entrar em um estado, fixar uma situação, e desenvolvê-la, é necessário ainda que as ações cênicas sejam precisas, que cada situação esteja clara e, principalmente, que o ator só interprete uma coisa de cada vez.

UM EXEMPLO DE AÇÃO DA MEMÓRIA MATERIALIZADA EM CENA – PULS/ PULSAÇÕES.⁶ 1997 – SOLO

O solo *Puls/Pulsações*, criado na cidade de Essen/Alemanha, é o segundo trabalho entre as obras autorais de Sayonara Pereira que, neste caso, também é vista em cena como intérprete, tendo a memória como ponto de partida e fio condutor dramaturgico da peça. É um solo estruturado dialogando com sequencias de *memórias inscritas no corpo* da artista, na época com 37 anos, que foram sendo elaboradas ao longo do intensivo processo de criação, redimensionando lembranças, ritmos, ritos, e vivências.

Como ponto de partida a coreógrafa tomou o poema de Clarice Lispector (1978):

Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo.
Pela primeira vez da matéria surgiu a alma.
Era a primeira vez que eu era una.

6. Direção Geral, Trilha Sonora, Coreografia, Interpretação: Sayonara Pereira/ -Cenografia e Figurino: Sigrid Lachnitt/ -Montagem da Trilha Sonora: Thomas Dickmeis/ -Desenho de Luz: Jörg Segers/ -Fotos: Matthias Hoffmann/ -Realização: Fonds Darstellende Kunst e.V./ -Kulturstiftung der Länder aus Mitteln des Bundesministeriums des Inneren/ -LBT-Flugvermittlung/ -H.Rickmann/ -N&R Pereira

Una e grata.
Eu me possuía.
O espírito possuía o corpo, o corpo latejava ao espírito.
Como se estivesse fora de mim, olhei-me e vi-me.
Eu era uma mulher feliz.
Tão rica que nem precisava mais viver.
Vivia de graça.

As obras de Pereira, como coreógrafa-intérprete, conduzem-na a pesquisar diferentes sensações que fazem parte de um extenso universo e vocabulário que a autora veio adquirindo ao longo de sua formação, especializações, atuações, e por último pesquisas acadêmicas. Sua longa permanência na Alemanha (1985-2004) trouxe para a coreógrafa-intérprete, a possibilidade de experimentar na “pele” diferentes vivências com a cultura estrangeira. O aprendizado da língua, a alimentação, as diferenças climáticas, se integrando com as diferentes sonoridades da paisagem cotidiana. As sensações hora de estar se integrando a cultura, e outras horas as nítidas lembranças de jogos praticados na sua infância no Brasil, trazendo a intérprete saudade de um tempo que jamais retornaria.

Inclusive, a saudade foi o tema que impulsionou Pereira a realizar a sua primeira obra solo em 1996. Igualmente a nostalgia, e as lembranças que cabem dentro das saudades, são e sempre retornam como tema para a coreógrafa. A respeito de Pereira, Banov (2012) comenta que: “a simplicidade do gestual permite a poesia, e nos faz refletir sobre a vida, entretanto ela também revela faces diferentes da coreógrafa e de sua vida e nos apresenta sua verdade cênica enquanto intérprete criadora”.

Puls/Pulsações é um Solo com forte dramaticidade poética, composta por 12 cenas, e com duração total de 55 minutos. A peça teve seu tempo de maturação e ensaios entre novembro de 1996 e maio de 1997 na cidade de Essen; e estreou no teatro da Fabrik Heeder na cidade de Krefeld/Alemanha em 1º de junho de 1997.

Na cena inicial, através de uma luz muito tênue que remonta a um amanhecer, a solista se apresenta deitada no chão, no proscênio do palco, coberta por um enorme manto de tecido, medindo 10m X 10m, que ocupa todo o chão do palco. O manto é cor de terra-caramelo, assim como o vestido usado pela intérprete são ao mesmo tempo figurino e cenografia, ambos confeccionados e pintados à mão pela artista plástica Sigrid Lachnitt.

O grande manto pode ser associado a terra, e a coreógrafa, ao idealiza-lo pensou na imagem que se tem dos campos, quando vistos do espaço aéreo, com seus diferentes tipos de plantações, com seus diversos tons de terra, mais avermelhados, mais esverdeados, ou mais amarelados. Veremos que ao longo da peça o grande manto irá desenvolvendo distintas funções.

Os primeiros movimentos minimalistas, da intérprete, indicam nascimento e também despertar, são vistos impulsionados pelas fortes batidas, vindas do som

da música de tambores africanos, e depois batidas ritmadas do coração. Com os braços esticados, a intérprete anda pelo palco, muito lentamente, convidando ao núcleo da trajetória que pretende trilhar, levando a audiência através das estações de uma vida.

Sobre a coreografia, Banov (2012) comenta que “desta maneira, as cenas elaboradas possuem uma simplicidade colorida, cores estas que revelam autenticidade e poesia no gestual”.

Nas cenas seguintes do solo, Pereira irá apresentar sucessivamente momentos de pura simplicidade onde serão percebidas ações, até certo ponto, muito cotidianas como: trabalhar, o semear, o colher, o lavar os cabelos, o amor, a separação, a tristeza.

Por uma luz fria vindo pela lateral a intérprete nos dá a impressão de ser puxada para fora do palco, muito rapidamente ao ouvir uma música com ritmo “tecno”. A cena se repete algumas vezes, com entradas e saídas, da intérprete do palco, até que uma parada abrupta, da trilha sonora, devolve a intérprete a uma tranquilidade. Aqui encontramos a intérprete embalada por sons encontrados na natureza, lavando os cabelos com movimentos muito fluidos. Fluidez esta que não durará por muito tempo, e onde os movimentos realizados, primeiramente harmônicos, vão se transformando em puxões, nos próprios cabelos.

A seguir como em uma sequência de diapositivos, o solo vai disponibilizando e abrindo novas janelas que oportunizam o público a adentrar em cenas originais.

A escolha das músicas, na obra desta artista, é resultado de grande pesquisa, e oferecem uma estrutura de “espinha dorsal” e, além disso, *permitem um passeio do público por diferentes ritmos e ambientes sonoros*. (BANOV, 2012)

Diferentes lugares começam a ser desbravados pela intérprete-autora, povoados ora por silêncios, ora por vozes, ora por diferentes sons da natureza, ou instrumentais.

A trilha sonora eclética, de *Puls/Pulsações* traz um forte impulso rítmico apresentando melodias de diferentes regiões do globo. O que nos faz pensar que este inspirador material tenha oportunizado grande diversidade no imaginário da intérprete, ao longo da criação coreográfica. Nas palavras de Schneider:⁷

Como caminhante que demarca duas culturas, a coreógrafa e bailarina Sayonara Pereira com sua caligrafia formal e claramente definida, tem como temática em seus solos movimentos do dia-a-dia e se vale de músicas que nos remontam ao país de sua origem. Ela cita estas vivências com mãos muito leves e transforma-as em sua linguagem coreográfica, onde são vistos

7. -Direção Geral, Trilha Sonora, Coreografia, Interpretação: Sayonara Pereira / -Cenografia e Figurino: Sigrid Lachnitt / -Montagem da Trilha Sonora: Thomas Dickmeis / -Desenho de Luz: Jörg Segers / -Fotos: Matthias Hoffmann / -Realização: Fonds Darstellende Künste e.V. / -Kulturstiftung der Länder aus Mitteln des Bundesministeriums des Inneren / -LBT-Flugvermittlung / -H. Rickmann / -N&R Pereira

leves impulsos, profunda movimentação de tronco e um forte impulso rítmico com trocas de dinâmicas que podem ser reconhecidas sempre em suas obras como sua particularidade.

Diferentes emoções trazidas do imaginário da intérprete são “traduzidas”, e chegam a cena em forma de associações. Estas associações, por sua vez, se materializam em frases coreográficas que denotam: desabrochar, desenvolvimento, liberdade, dor, angústia, amor solitário, a busca incessante pela sobrevivência, a natureza como a origem. E a resiliência, grande força interior, que leva a intérprete a seguir em frente transformando e reescrevendo suas *memórias inscritas no corpo*.

Outra vez é a poesia de Clarice Lispector que impulsiona uma das cenas de *Puls/Pulsões*: “Quando estou só demais uso guizos ao redor dos tornozelos e dos pulsos”.

A cena de grande dramaticidade poética encaminha a peça para o seu final, e traz Pereira literalmente com *guizos ao redor dos tornozelos e dos pulsos*, como sugere Lispector na sua poesia.

Depois de realizar vivências por diferentes estações deste ciclo desenvolvido e apresentado cenicamente, a intérprete retorna ao manto, para, quem sabe recomeçar, assim que possível, um novo ciclo na sua trajetória, que parece não ter fim. Banov (2012) traduz essa experiência sensorial sobre o trabalho de Pereira, da seguinte forma:

Sobre tudo, o trabalho de Sayô Pereira, além do universo poético apresentado, permite questionarmos as relações atuais das artes; Ostrower relata que o indivíduo, amadurecendo progressivamente, se diferencia dentro de si, este fator juntamente com o trabalho realizado por Sayô traz uma perspectiva de longevidade ao intérprete ao mesmo tempo que amplia a atuação do profissional da dança em seu universo de trabalho.

(IN)CONCLUSÕES

Se as memórias podem ser consideradas registros fugazes que refletem o modo pelo qual o artista percebe o mundo, como então serão materializadas as ações que pulsam na memória do artista-criador? Como o artista-criador trará do seu passado as memórias as quais ainda não deu voz?

Salles (2004) lembra que:

há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado (...) rasuras que buscam completude. No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou.

Se a arte do ator brota, principalmente, da vida que tem as raízes na sua experiência ativa, e das considerações dos registros das suas vivências; não seria então desta experiência, que é armazenada na memória do ator, que ele intuitivamente se apropria, e através de exercícios, e de um forte querer; que este artista transformará estes registros no que comumente chamamos de vocabulário pessoal ou bagagem do artista?

A memória que se materializará na cena pressupõe registro, que será realizado no corpo do intérprete. E aqui não se trata de um registro incondicional, como se o ator fosse um “personagem em branco”, carimbado apenas por suas experiências sucessivas. E sim a confirmação que esta é uma característica comum a todas as pessoas, a possibilidade de guardar na sua memória aquilo que, por algum motivo, tem ou teve algum significado em suas vidas.

Raros são os ofícios que colocam com tanta constância um profissional frente a frente consigo mesmo, com as suas memórias, como as artes cênicas. Nesse sentido, afirmamos ainda que a memória é individual e única, visto que mesmo o ator tendo vivido experiências comuns com outros atores, cada um seleciona individualmente e compõe seu próprio conjunto de registros cênicos, como uma espécie de “patrimônio pessoal”.

É de Montes (2007) o pensamento que nos direciona para o final de nossas considerações, onde a autora salienta que “memória: é a capacidade humana de transmitir aquilo que o homem descobre, aos seus descendentes”.

No caso do artista cênico diríamos, ainda, que dentro de sua busca, e de seu fomento para a criação está o relacionamento com a sua ancestralidade artística. Sendo assim acreditamos que o “bailarino, em seu fazer e pensar a dança, está em constante mutação e é, também, agente de transformações na sociedade que vive e com a qual interage através de sua dança”. (PEREIRA, 2012)

REFERÊNCIAS

- BANOV, Luiza. Sayô Pereira: honestidade e simplicidade do gesto poético. *Anais do III Congresso Internacional – Criadores Sobre outras Obras CSO’2012*-Universidade de Lisboa- Portugal, março 2012. <http://www.cso.fba.ul.pt>
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de Experiência*. Universidade de Barcelona, Espanha. 2002.
- BROOK, Peter. *O ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- FERNANDES, Silvia; MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do Ator*. São Paulo: ED. Perspectiva, 1999.
- LISPECTOR Clarice. *Pulsões*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- MONTES, Maria Lucia. Memória e Patrimônio Imaterial. In: MIRANDA, Danilo Santos (Org.). *Memória e Cultura – A Importância da Memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO*. 2007. Tese (Doutorado em Dança). UNICAMP, São Paulo.

_____. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO*, – São Paulo : AnnaBlume, 2010.

_____. *Corpos que esboçam memórias – ANDA – Anais do 2º Encontro Nacional de pesquisadores em dança – Dança: contrações epistêmicas*. Porto Alegre, 2011.

_____. *Articulando Pedagogias que se entrelaçam e se (re)criam*. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyra; ANDRAUS, Mariana. (Orgs.) *Rituais e Linguagens da Cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo Ancestralidade*. Curitiba: Ed. CRV, 2012.

“PÓ DE CAFÉ”: 15 ANOS EM UMA EXPERIENCIA EDUCATIVA NO PROCESSO DE SER

Sônia Amara Di Martino

Projeto Cidadania e Cultura (PROCIC)

Escola de Educação Básica Porto do Rio Tavares – Florianópolis/SC

amaramartino@gmail.com

RESUMO: Público: Crianças da rede pública de ensino e comunidades carentes. Objetivo: Participar conscientes no mundo provocando mudanças internas, externas, pessoais e grupais. Resgatar a percepção do aqui e agora, corporal, emocional, energético. Possibilitar experiências de transformação criativa de situações, da realidade pessoal, familiar e comunitária. Assim também as experiências guardadas na sua memória integral (Intelectual, emocional, celular) serão atualizadas, compreendidas e modificadas ao longo da vida. Seres conscientes com poder de se transformar com liberdade responsável. Programação: Análise do movimento. Corpo como manifestação do Ser; Espaço, Tempo, Som, Energia: vivência e consciência pelo movimento; semântica do espaço e do movimento; Improvisação e composição. Destaque: Ser cidadãos ativos participando e organizando eventos. Exemplo: Fórum Mundial Social (2005); OAB Cidadão (2003-2005-2006); Conferência Estadual de Educação Básica SC (2007).

PALAVRAS-CHAVE: Crianças; Transformações; Percepção; Dança; Prazer.

RESUMEN: Público: Niños de la red pública de enseñanza y comunidades carentes. Participar conscientes en el mundo provocando mudanzas internas, externas, personales y grupales. Rescatar la percepción del aquí y ahora, corporal, emocional, energético. Posibilitar experiencias de transformación creativa de situaciones, de la realidad personal, familiar y comunitaria. Así también las experiencias guardadas en su memoria integral (Intelectual, emocional, celular) serán actualizadas, comprendidas y modificadas a lo largo de la vida. Seres conscientes con poder de transformarse con libertad responsable. Programa: Análisis del movimiento; Cuerpo como manifestación del Ser; Semántica del espacio y del movimiento; Tiempo y sonido; Energía: vivencia y consciencia por el movimiento; Improvisación y composición. Destaque: Ser ciudadanos activos participando y organizando eventos. Ejemplo: Fórum Mundial Social (2005); OAB Ciudadana (2003- 2005- 2006); Conferencia Estadual de Educación Básica. SC (2007).

PALAVRAS-CLAVE: Niños; Transformaciones; Percepción; Danza; Prazer.

Postulados e fundamentação* teórica: a) Somos resultado de um processo de experiências e contínuas modificações; b) Essas experiências acontecem nos nossos mundos físico, mental, emocional e espiritual, interagindo e produzindo modificações entre si; c) é fundamental em essas experiências a troca e o contato com o outro; d) A dança e a Expressão Corporal (disciplina pedagógica) fazem possível a vivência dos três postulados anteriores. Pelo corpo chegamos ao pensamento e ao sentimento. E pelo pensamento e sentimento chegamos ao corpo. Somos UM, indivisível, nos manifestando no mundo material por nossos três veículos: Corpo mente e emoção. Ambas as disciplinas permitem, por meio de um estado de atenção consciente, ter uma maior percepção de si, da situação que vivencio aqui e agora, do estado corporal, energético e emocional.

Em 1999, a convite da Mestre Luisa Grimberg, publico uma matéria em Buenos Aires, que motiva polemica. Afirimo ter “certeza que manter a flexibilidade corporal das articulações, sobre tudo da coluna vertebral, como canal e receptáculo da vida, e fundamental para manter a saúde física y psíquica do ser, a essa flexibilidade está ligada a flexibilidade do pensamento e a harmonia emocional [...]. O movimento produz estados físicos concreto que provocam estados mentais definidos [...] pelo corpo temos que chegar ao pensamento e ao sentimento, e pelo pensamento e sentimento devemos chegar ao corpo. Somos Um, indivisível”. Rudolf Laban cita a Isadora Duncan, aquela que mostrou o movimento como um poder que cria estados mentais mais poderosos que a vontade humana (LABAN, 1978).

Mais não tínhamos estudos científicos que provassem os efeitos químicos, neurológicos para constatar essas afirmações. Estudos nos últimos 10 anos destacam a importância do prazer durante o exercício e a não competitividade, sinalando que existe um fundamento biológico para certas questões emocionais e que a atividade aeróbica estimula o nascimento de novas células cerebrais. A íntima relação do movimento com a produção de substancias como hormônios, proteínas e neurotransmissores, essenciais ao próprio movimento, à atenção, à cognição, à motivação, ao prazer e ao vício. Uma proteína, fator neurotrófico derivado do cérebro (BDNF), funciona como um “fertilizante” do cérebro, adubando as células cerebrais para mantê-las funcionando e crescendo, bem como estimulando o crescimento de novos neurônios. Também o hipocampo tem o que chamam de “memória molecular” para a produção do BDNF, essa produção aumenta com o exercício (RATEY, 2012).

2

Motivação fundamental do projeto Cidadania e Cultura: Acreditamos na capacidade humana para se refazer, evoluir, reconstruir a vida produzindo mudanças positivas (Resilience) e devido às características metodológicas a Dança e a Ex-

pressão corporal¹, são meios para alcançar esses propósitos, permitem as pessoas lidar criativamente com sua realidade; a superação das dificuldades técnicas respeitando seu próprio tempo e caracteres, sem obrigação de copiar um modelo exterior considerado “perfeito” mais conseguido por meio de uma maior consciência sensível. O contato corporal com respeito, cuidado e afeto, a força de cura do toque resgatando o significado maior do relacionamento humano, estimula a integração no trabalho do grupo e as capacidades para a estruturação de uma “egregore” saudável.

3

Histórico. 1997: como Diretora de Eventos da Casa do Teatro do Grupo Armação, centro de Florianópolis, motivada pelo convívio cotidiano das crianças de rua e a realidade dos jovens da noite da Praça XV, decido criar o Projeto Cidadania é Cultura para lês prestar atendimento, com o apoio de artistas, professores e amigos. Incluindo: Dramaturgia; Dança e Expressão Corporal. Também contaria com a orientação do psicólogo do GAPA (Grupo de apoio aos portadores de AIDS) A nova diretoria do Grupo Armação reluta abrir o espaço para esse público, pelo que me afasto da casa. Em 1998 Junto com o Instrutor em Biodança Fernando A. de Azevedo começamos a desenvolver o Projeto com as crianças e jovens das comunidades do Sul da Ilha de Santa Catarina, Rio Tavares e Campeche, adequando à realidade e necessidade deste novo público. Lidamos com o imponderável da emoção humana e possibilitamos um espaço para a vivência de conflitos e sua resolução afetuosamente. A autodisciplina nasce do prazer no que fazemos; Utilizamos uma linguagem simbólica que transcende os parâmetros concretos; perseguimos e obtemos varias categorias de produtos conceituais, físicos e eventos; somos parceiros de diversas instituições: igrejas, escolas, centros comunitários, bibliotecas, ONGS.

Em 2008, inicio um trabalho integrado com as professoras das 1ª; 2ª e 3ª Séries na Escola Estadual de Educação Básica Porto do Rio Tavares. Nosso objetivo: possibilitar mediante a prática de Dança e Expressão Corporal o desenvolvimento harmônico das capacidades criativas e psicomotoras próprias ao nível de idade e necessidade de cada grupo de alunos como seres em crescimento, integradas com as matérias básicas e a Educação Artística para as apresentações nos eventos escolares e comunitários, procurando a livre expressão das crianças, o resgate da

1. As fundamentações metodológicas provem de práticas e estudos sobre o movimento humano; Rudolf V. Laban; Rítmica de Jaques Dalcroze; técnicas de dança Moderna (Marta Graham; Paulina Ossona; Luisa Grimberg; Maria Fux; Guerte Sorter); Expressão Corporal (Escola de Patrícia Stokoe; Escola Nacional de Danças de Buenos Aires; Centro de Educação Corporal Lola Brikman, ambas as escolas formei parte da equipe pedagógica que desenvolveu os sistemas na década de 1970 á 80). Os princípios de Yoga; Bio-Dança de Rolando Toro e especialmente a “Eutonia” de Guerda Alexander com seu trabalho profundo de Consciência Corporal e “Contato”.

sua própria linguagem corporal, à manifestação das suas “ideias”, e o encontro de uma resolução conjunta para expressar a criatividade do grupo. Com as professoras das turmas definimos os objetivos; seleção de atividades; avaliação dos resultados e modificações necessárias durante o processo. As crianças também realizam suas próprias avaliações como forma de aprendizado e valorização da experiência.

Na 1ra Série, com a professora Ida Schilinduleim: ampliar a consciência das relações entre tempo-espaço, lateralidade, ordem e sequencia, sentido de pertencencia, tamanho, forma, contraste e grau de energia. Resgatar brincadeiras tradicionais, cantos populares, danças e brincadeiras próprias das crianças; facilitar o desenvolvimento, expressividade e criatividade pessoal e grupal integrando os conteúdos do aprendizado específico às matérias de estudo.

Nas 2ra e 3ra Séries: propiciar situações de concentração e colaboração. Desenvolver a autoestima, confiança, autodisciplina, relações salutaras, apoio mutuo e troca afetiva. Favorecer o reconhecimento das próprias virtudes e a vivência de alcançar um objetivo, superar dificuldades técnicas como resistência, flexibilidade ou equilíbrio estimulando a fé em si mesmo, no grupo e no resultado a obter, tratando que a prática de movimento tivesse alguma aproximação com temas da educação comum.

Por exemplo: A professora e as crianças elegeram uma canção “Marinheiro só” para fazer uma apresentação em uma festa escolar. Trabalhamos as qualidades de movimento (Laban) * que sugerem os elementos naturais; os trabalhos, o encontro e despedida dos amigos, família; Resgatamos as formas de se cumprimentar de diferentes povos, (inspirada em Dóris Humprery), e criamos brincadeiras com elas; Cantamos todos junto, e depois separados (meninos e meninas) o “Cravo e a Rosa”. Eles Analisaram a letra e a situação que descreve a canção e deram suas opiniões sobre violência. Propusemos que sugerissem mudanças e chegamos a uma nova versão, que levou à gestos de afeto e respeito. Fizeram um trabalho manual em papel para “adornar o cenário”.

Estimulamos as ideias das crianças. Pedimos para elas avaliar as atividades registrando suas opiniões e levar à prática suas as sugestões. Este trabalho conjunto formou parte do relato de experiência da Professora Ida, em Seminário da Rede Estadual de Educação, em 2010. Acredito estar colaborando para o desenvolvimento de pessoas mais conscientes, seguras e livres. Amantes da dança e formadores de público.

4

O trabalho junto com o Professor Fernando Alves de Azevedo, Crianças e Jovens Exercendo a Cidadania, rendeu inúmeros frutos e ótimos resultados: as aulas ministradas conjuntamente, unindo as técnicas da Expressão Corporal, Teatro, Biodança e Folclore Internacional. Durante cinco anos participamos das reuniões do Projeto da Ordem dos Advogados do Brasil, em Santa Catarina, que levamos ao Bairro do Campeche e Sul da Ilha. As crianças e jovens do PROCIC tiveram

participação destacada, ajudando na organização, orientando ao público e apresentando seu trabalho artístico nos anos 2003; 2005 e 2006; eles se souberam os felizes responsáveis de que mais de 3.500 pessoas do bairro adquirissem a sua documentação. Sempre participaram junto conosco da organização de eventos, mobilizando a comunidade com outras entidades como o “Festival Mundial da Paz”, Setembro de 2006; “Fórum Mundial Social” (Grupo Náiades), em Porto Alegre, de 26 á 31 de janeiro de 2005, entre outros. Sem Fernando A. de Azevedo nada desses fatos poderiam ter sido possível.

5

O projeto no bairro Monte Cristo. Em 2005, Fernando A. de Azevedo assume a diretoria da ONG Música e Cidadania, do bairro Monte Cristo. Considerado o bairro mais perigoso de Florianópolis, com jovens mortos pelo tráfico. Em 2007, me integro com o trabalho. Conseguimos o salão paroquial da Capela Nossa Senhora Aparecida e São Geraldo. Começo as atividades com crianças das comunidades de Pro Morar, Pro Casa, Chico Mendes.

A “Resilience” ou “Integralidade” é uma capacidade da alma humana que pode ser estimulada e desenvolvida para ajudar as pessoas a evoluir e enfrentar situações de violência, risco, desamparo, abandono, medo. Este enfoque estuda a capacidade que permite ao ser humano se refazer, evoluir e reconstruir sua vida produzindo mudanças positivas.

Tenho certeza que a Dança e a Expressão Corporal, são meios de grande utilidade com esse propósito, devido ás características metodológicas de que se utilizam e que, ao que possa parecer copiados do novo enfoque terapêutico, são próprias dessas artes desde suas origens. Além do efeito indiscutível no desenvolvimento psicomotor, é certamente ferramenta para eliminação da violência, e para o resgate e formação de valores: a) a superação das dificuldades técnicas como resistência, flexibilidade ou equilíbrio favorece o reconhecimento das próprias virtudes, aumentam a autoestima, a atenção, a vivência de alcançar um objetivo; b) A necessidade da integração ao trabalho do grupo estimula as capacidades de apoio mútuo, confiança, troca afetiva e criatividade, possibilitando uma “egregore” saudável; c) O estabelecimento de objetivos pessoais e grupais a breve e longo prazo estimula a fé em si mesmo, no grupo e no resultado a obter; d) O fruto do esforço pessoal e coletivo transcende o material na criação da beleza, o ritmo e comunicação, com amigos, familiares, colegas e outras pessoas, vivenciando um mundo melhor, aprofundando o que “Eu sou”, “Eu tenho”, “Eu posso”.

Começo com duas turmas, com idades de oito á quatorze anos, e de quatro á sete anos. Eu não queria incluir as pequeninhas, (vestidas “a rigor”, não tive coragem de descartar essa turma!) Começamos, e essas meninas são as que permanecem fieis apesar das dificuldades que apareçam no nosso caminho. Os adolescentes desistem por diversos motivos, não sempre ruins: alguns mudam para escolas no centro da cidade, outros começam a trabalhar, alguns não se adaptam

a disciplina que tem que surgir pelo compromisso do que “Quero fazer” e outros se perdem nas rixas de bairro ou vítimas da sociedade violenta.

Contamos sempre com o apoio e supervisão da instituição. Em 2008 e 2009, da Associação Loyola Amar e Servir. Em 2009, o Fundo Social Da Arquidiocese melhorou as condições do espaço e divulgou esta experiência no seu jornal. As composições coreográficas são resultado das improvisações das crianças que surgem durante o trabalho realizado nas aulas. A temática e proposta e discutida pelo grupo, assim como a avaliação posterior.

A colaboração das mães e membros da administração comunitária da Capela é fundamental, tudo se transforma: vestidos antigos de Primeira Comunhão viram vestidos de Balé, unindo saias coloridas temos roupas ciganas; Os amigos providenciam adereços e bijuteria as mães maquiagem, penteiam e acompanham as apresentações. Alguns pais se integraram á vida do grupo, assistindo aos espetáculos, interessado em conhecer o quê e para quê se faz.

Participamos dos eventos organizados pela comunidade da Capela e em eventos de outras instituições: Biblioteca Pública de Florianópolis, Biblioteca Pública do Estado; Instituto Cervantes de Língua Espanhola; Festival do Shopping Itaguaçu; Festa das Crianças da LBB; Festival Sherazade, teatro da UFSC. TV PRIM. (Programa de Valter Pereira). Este grupo interessou se em conhecer o TAC (Teatro Álvaro de Carvalho), e fazer aula com o Balé Jovem Bolshoi durante uma visita deste a cidade. Foram agraciados com um palco especial, confraternizaram com os jovens dançarinos, e, também entrevistados, apareceram no site do renomado grupo+. Minha atividade em varias comunidades me brinda a possibilidade do encontro entre as crianças nos diferentes eventos favorecendo o conhecimento de realidades similares ou muito diferentes e estimulando laços de amizade.

Em 2009 tive uma breve participação no Lar Fabiano de Cristo. Os formandos em Administração da Universidade Estadual de Santa Catarina tinham elegido a instituição para acondicionar uma sala de danças. Comece as aulas, a disciplina era o desafio maior. Uma briga entre duas meninas por causa de uma saia de “Jersey” puxando entre elas serviu como estímulo para o grupo todo ensaiar os esforços motores. A briga transformou-se em colaboração para criar movimentos e poses de “bailarinas” e brincar de Circo. Assim também as brincadeiras de criança se transformaram em movimentos mais elaborados (Patrícia Stokoe).²

Quando o grupo de estudantes veio nos consultar sobre as características da sala perguntaram se o grupo poderia se apresentar no espetáculo programado para acontecer no Centro Integrado de Cultura. Não tive dúvidas: sim. Dias antes da data as autoridades do Lar queriam cancelar por medo da “indisciplina”. Falei com a turma acalmar a ansiedade, coloquei toques de “TIM” para anunciar as

2. Profª Patrícia Stokoe; Espaço total, pessoal e parcial. Escola Nacional de Danças Bs. As. 1972 Grupo pedagógico da Esc. Nac. de danças. Bs. As. Do qual formei parte: Área do Entorno. 1975. Amara Martino. 1980: Apreciação sócio-afetiva do espaço.

mudanças principais da coreografia, brincamos ao “Ofício mudo” e anunciamos a apresentação no Lar para as autoridades decidirem. Aprovaram. As DANÇARINAS se apresentaram abrindo o espetáculo organizado para elas, com a coreografia “O Circo”, música de Chico Buarque de Holanda, emocionando a plateia. Senti: “Dever cumprido”, uma alegria enorme e agradecimento a todas essas crianças.



6

“Pó de Café”. Este conto deu nome ao grupo da Escola Porto do Rio Tavares que inspirou este depoimento sobre a minha experiência com as crianças e jovens participantes do PROCIC. Ele sintetiza tanto as ações, processos e resultados, destes 15 anos de inclusão da dança na vida de crianças e jovens em idade escolar, em sua maioria não contemplada com a prática da Dança de maneira instituída no sistema de educação.

Conta a história que um pai, ante a frustração da sua filha que sentia que nada dava certo na sua vida e estava decidida a abandonar tudo, levou ela à cozinha e colocou a ferver ovos, cenouras e água. Com a água preparou café e depois serviu tudo para a filha apreciar. As cenouras estavam amolecidas, os ovos endurecidos. O café preenchia o local com seu perfume. Explicou que na vida todos passamos por dificuldades, e temos várias formas de reagir, como as cenouras, amolecendo sem energia; como os ovos colocando uma casca por fora para tratar se proteger, ou como o café, transformando a situação para brindar ao mundo e a nos mesmos o melhor de nos: espalhar nosso perfume.

Tínhamos grandes desafios a vencer, como grupo e cada participante individualmente. Como a jovem do conto as crianças quiseram ser como o “Pó de Café”. Formado por crianças de diversas séries, foi o único que teve a oportunidade durante um semestre de 2007 de praticar em um espaço mais apropriado: uma sala com chão de madeira! Deitar, relaxar, perceber o corpo, pular, rolar! Esse espaço foi perdido porque o Estado não permite mais salas de madeira. A Escola ganhou um auditório, com um palquinho e cheio de cadeiras. Muito inapropriado para a

prática de dança. Essa carência nos priva de um local seguro e em condições para a manifestação criativa dos conflitos, anseios e questionamentos como só a arte do teatro e dança pode brindar; porque com elas é a integridade da pessoa que está se manifestando, com seu gesto “o gesto é mais que o discurso” (Delzarte).

O grupo tinha vários meninos interessados e participando. Foram desistindo pela pressão de colegas e familiares (preconceito). O bom: anos seguintes se integraram aos grupos de Danças Ciganas.

Nos festejos do Dia da Consciência Negra participamos do evento representando a Escola. Além de comprovar os resultados das praticas realizadas, muitos outros efeitos tiveram evidencia. Decidimos de comum acordo coreografar duas músicas: “As lavadeiras” e “Mãe Oxum”. Os movimentos, reações e sensações, não se avaliam de bom, belo, ou melhor, desde a perspectiva dos outros e sim do registro de si próprio; da facilidade ou dificuldade para realizar desde si mesmo respeitando sua estrutura bio-psico-espiritual. Modificar mediante brincadeira e poesia sem perder o elo com a atitude da consciência acordada. (Minha mão toca lá no horizonte, meus pés se apoiam no centro da Terra... Conceito de “prolongação” e “projeção”). O importante é levar a percepção dos opostos de energia, ritmo, extensão, relax no próprio corpo e orientar ao mais salutar sem impor, respeitando os limites físicos, mentais e emocionais do praticante. A atitude positiva, de estímulo e de retorno salutar ante os avanços, por mínimos que forem, tem um efeito maior e mais duradouro que a copia e imposição de um modelo exterior.

Fundamentais foram à colaboração dos familiares (figurinos); a Prof.^a Patrícia Rua Lima confeccionou os adereços; a Prof.^a Maria Sônia S. da Silva e o Diretor Prof. Luiz H. Souza, apoio logístico. Após a apresentação no Teatro Álvaro de Carvalho, fomos junto com o grupo “Naiades” únicos a apresentar durante a Conferência Nacional de Educação Básica, Estadual de Santa Catarina á 07/08/12 de 2007 na UFSC. Também no Fechamento do curso para Gestores do Instituto Comunitário De Florianópolis (ICOM).





Os fatos marcantes, vivenciados pelas integrantes deste grupo, referencia o crescimento e modificações de atitudes dignas de serem registradas como exemplo de superação a nível individual e grupal. a) “X” é uma menina “voluminosa”. Na coreografia “As Lavadeiras” cada uma dançava sozinha e com o grupo todo, em desenhos com deslocamentos no espaço, mais em “Mãe Oxum” sugeri a formação de duplas. Ninguém quis dançar com ela. A convidei para ser “Solista” e ela aceitou. Maravilha na apresentação! Parecia ter incorporado a energia da Deusa, os exercícios de alongamento e flexão, cambrés e giros fluíram e ela conquistou o público que delirou. E as suas colegas também! b) “M”, ante o espelho: “sou feia”, diz chorando. Fiquei apavorada temendo não poder lidar com a situação. Mais eu “acredito em Anjos”: estava rodeada deles. Pedi a turma para fazer uma roda e abraçar a colega. E todos gritaram: “M” é LIIIIIDAAAAA! Ela riu, permitiu penteá-la e ensaiou empolgada. c) “N”, sempre acompanhada por familiar ou colega do grupo, me comunica que não vai participar mais porque sua amiga mudou de bairro e não tem companhia. Pergunto se gosta das aulas e se gostaria de se apresentar; responde que sim, mais que tem “medo de pegar o ônibus, sozinha”. Reforço que sua participação é muito importante, que todas sentirão sua falta, que a coreografia ficará sem graça sem sua participação e que vamos mandar nosso carinho para que ela vença o medo. Quando quiser poderá se reintegrar ao grupo: não faltou no próximo ensaio, chegou como nunca, arrumada e tinha cortado o cabelo! d) “L” no momento da apresentação: “- Amara! Não consigo sair ao palco!” Respondi com o “meu segredo”, tomando suas mãos: “a mim me acontece o mesmo sempre, tremem as pernas e frio na barriga! Vai que logo passa!” Após apresentação saiu do palco gritando: “quero de novo Amara, quero de novo!”

Sim todas elas, eles e eu temos feito um trato: SER “PÓ DE CAFÉ”.

Amara Martino. Florianópolis, 29/08/2012.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. *La Eutonía: un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. 1 ed. Traducción de Leonor Spilzinger. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1979.
- BRIKMAN, Lola. *El lenguaje del movimiento corporal*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1978.
- FUX, María. *La formación del danzaterapeuta*. Buenos Aires: Guedisa, 1998.
- GARAUDY, Roger. *Dança a vida*. 2 ed. Tradução de Gloria Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- HUMPHREY, Dóris. *El Arte de crear danzas*. Traducción de L. M. Caprioli. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Tradução de Amanda Ares Vidal. Buenos Aires: Paidós, 1978.
- LAPIÉRRE, Andre; AUCOUTURIÉRE, Bernard. *Los contrastes*. Tradução de Francisco T. Vera. Barcelona: Editorial Científico Médica, 1977.
- LOWEN, Alexander. *Prazer: uma abordagem criativa da vida*. Tradução de Ibanez de Carvalho Filho. São Paulo: Summus editorial, 1984.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- OSSONA, Paulina. *La educación por la danza: enfoque metodológico*. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- RATEY, John; HAGERMAN, Eric. *Corpo ativo, mente desperta*. Tradução Cristina Paixão Lopes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- VISHNIVETZ, Berta. *Eutonía: educação do corpo para o ser*. Tradução de Benita B. Canabrava. São Paulo: Summus, 1995.

TESTEMUNHO E MEMÓRIA: A FRAGILIDADE DA POTÊNCIA DOCUMENTAL

Sonia Guggisberg

Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica – SP (PUC-SP)

soniaguggisberg@terra.com.br

RESUMO: Este artigo se refere à potência da memória documental a partir do testemunho. A possibilidade de testemunhar é a única forma de fazer viver acontecimentos que não puderam ser vistos. A testemunha narra a partir de recortes da realidade; porém, o relato traz em si a potência da reflexão sobre o que foi calado. Testemunhar implica em ativar lembranças e entender a fragilidade do poder de fixação destas em relação à passagem do tempo. Carregadas da falsa impressão da veracidade das lembranças, as narrações se apresentam em permanente estado de alteração, pois o tempo coloca a memória em movimento, modificando-as a cada novo relato. Uma das possibilidades de ativar o passado é a produção artística em seu formato documental, pois trabalha a dificuldade do testemunho, interrogando o vazio, o silêncio e a lacuna, sendo estes índices de realidade. Para construir documentários, é preciso desvendar testemunhos e arquivos, reencontrar os pontos de conexão da memória com a realidade e tecer relações.

PALAVRAS-CHAVE: Testemunho; Memória; Tempo; Documentário.

ABSTRACT: This article discusses the power of the documental memory based on testimonies. The possibility of witnessing is the only way to make events that could not be seen alive. The witness narrates from fragments of reality, but the story carries the power of reflection on what has been silent. Witnessing implies activating memories and understanding the fragility of those holding power in relation to the passage of time. Charged with wrong assumptions of the truth of the memories, the stories are presented in a permanent state of change, for time puts the memory in motion, modifying it for each new account. One possibility is to activate the past artistic production in its documentary format, because it works the difficulty of testimony, questioning the emptiness, the silence and the void, which are indexes of reality. To make documentaries, you must unravel testimonies and archives, rediscover the connection point's memory with reality and build relations.

KEYWORDS: Testimony; Memory; Time; Documentary.

INTRODUÇÃO

Dar um testemunho se refere diretamente a narrar acontecimentos verídicos do passado, vividos ou presenciados por aquele que se propõe a falar. A testemunha narra, a partir de lembranças, de recortes da realidade, o que é possível dizer. O testemunho, porém, traz em si a potência da reflexão sobre o indizível, sobre as vozes aparentemente ocultadas e silenciadas. Mesmo se referindo a uma situação real, ele transita entre o que é possível dizer e o que diz de fato. Testemunhar é um processo que implica uma seleção consciente ou inconsciente daquilo que foi presenciado; é capaz de restituir fragmentos, unir restos, esclarecer, organizar e reconstituir parte da consciência social e histórica.

Cabe destacar como debatedor sobre as questões do testemunho o filósofo Italiano Giorgio Agamben. Em seu livro *O que resta de Auschwitz*, Agamben coloca que o testemunho é a lacuna, é sempre o que não está presente, é o próprio resto. Para ele, o verdadeiro testemunho é o daquele que não sobreviveu aos campos de concentração para testemunhar, chegou ao fim de fato sem poder falar. Os sobreviventes que testemunharam, o fizeram somente pela impossibilidade de a verdadeira testemunha dar seu relato. As testemunhas são:

[...] uma minoria anômala [...], que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocaram o fundo. Quem o fez [...] não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção (LEVI, 2004 apud AGAMBEN, 2008, p. 43).

Após um trauma, a mente, repleta de lembranças que não se apagam, resiste por meio da memória, investigando restos e maneiras de estas lembranças serem revistas, remontadas, reavaliadas dentro de suas singularidades. A dimensão da experiência é o que normalmente se perde durante o relato. Mesmo assim, ainda o que mais se aproxima da dimensão real são os testemunhos dados pelos sobreviventes.

O testemunho é uma realidade que foge, em grande parte, do controle de quem fala, pois está continuamente sujeito às interferências da temporalidade e da condição psíquica. No entanto, o ato de relatar é também uma forma de trazer de volta a experiência, de fazer viver, com a possibilidade de realocá-la; é também uma maneira de homenagear a memória dos que não sobreviveram.

O testemunho, em sua condição de narrador impossibilitado de narrar depois de um trauma, questiona o enunciado gerado e deixa no ar um espaço vazio. A pessoa que narra está sempre em estado de suspensão, pois se encontra impedida de expressar integralmente sua experiência. Para Agamben (2008, p. 147), “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer, é uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar”.

Se o verdadeiro testemunho é indizível, o que é falado é somente o que é possível, e não o essencial. Pode-se dizer que o essencial não foi falado nem arquivado, não se encontra em lugar nenhum; o que se encontra arquivado são, portanto, fragmentos, restos e lacunas, onde o essencial pode estar sempre escondido.

Segundo Agamben (2008, p. 42), “o testemunho traz uma lacuna e sobre isto os sobreviventes concordam”. Greiner (2010, p. 57) complementa essa ideia, ao considerar que “a lacuna que aprofunda a fissura é a do querer-dizer e não-poder-dizer, do gesto que deixa de comunicar e expõe a própria impotência.”

O testemunho é uma forma de documentar acontecimentos, uma forma de construir a história; porém, a memória documental pode ser também um dispositivo político de poder, pois seleciona aqueles que merecem permanecer na memória pública. Aqueles que *não são dignos* de serem documentados, pelos interesses políticos, correm o risco de serem apagados definitivamente. Desta forma, a história é construída e ao mesmo tempo deformada, pois preserva documentos e arquivos selecionados, fragmentados e repletos de vazios, preserva aquilo que é do interesse político, apagando os rastros dos *não eleitos*. É preciso compreender que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (BENJAMIN, 1985, p. 224).

Vale incluir aqui as palavras do filósofo político Vladimir Safatle (2010), em que ele coloca que “se há algo que a história nos ensina é: os mortos nunca se calam. Aqueles cujos nomes o poder procurou anular sempre voltam com a força irreduzível dos espectros.” E afirma, ainda:

Por mais que todos procurem se livrar dos mortos, matando-os uma segunda vez, matando-os com esta morte simbólica que consiste em dizer que a morte deles foi em vão [...], que não merecem ser objetos de memória coletiva, os corpos retornam. (SAFATLE, 2010).

O discurso testemunhal parte sempre da relação com um passado que é revisitado; pode ser manipulado e investido de maior ou menor ênfase em determinado detalhe, dependendo da intenção e do objetivo da fala. Sendo um relato, nunca se trata de uma situação em sua origem; porém, existe a chance de reconstituir partes do passado e finalmente encontrar uma direção para o presente e para o futuro.

A história é construída de memória, da confluência de vários eixos temporais, baseada em documentos e testemunhos sobre os próprios fatos. Uma vez que já entendemos o testemunho como algo repleto de lacunas, torna-se importante olhar o jogo dialético que se instaura entre história e testemunho, e não aceitar um fato testemunhado como aplicação definitiva para a construção da história. Sabemos que a fidelidade da lembrança não está diretamente ligada à veracidade dos acontecimentos, e que a memória não está isenta de ser alterada pelas emoções, crenças, por razões políticas ou ideológicas, pela visão do outro, ou mesmo pela própria imaginação.

A possibilidade de testemunhar é a única forma de fazer viver, de trazer ao mundo acontecimentos que muitas vezes não puderam ser vistos, de transmitir fatos que não puderam ser relatados nem lembrados. O testemunho está diretamente ligado à necessidade psicológica que o sobrevivente tem de fazer algo em favor da memória daqueles que não sobreviveram. Imerso no trauma, ele funciona como um catalisador da história, unindo restos de sentimentos, de imagens interiores, de sons que não se apagam, propiciando, desta forma, a ressignificação da experiência por meio da memória. É um trauma que permanece sempre inconcluso, uma situação sem possibilidade de restauro. Primo Levi, já citado, sobrevivente de Auschwitz, diz:

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso em nome de terceiros, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós, em lugar deles, por delegação. (LEVI, 2004 apud AGAMBEN, 2008, p. 47-48).

Ele pontua seu pensamento ao mesmo tempo em que se alivia, concluindo que “a testemunha poderia se sentir culpada por ter sobrevivido, mas não por ter testemunhado. Eu estou em paz comigo porque testemunhei.” (LEVI, 2004 apud AGAMBEN, 2008, p. 27).

Segundo Vladimir Safatle, todos nós temos consciência do que aconteceu nos campos de concentração:

Auschwitz é o nome do genocídio industrial, programado como se programa uma meta empresarial quantitativa. Ele é o nome do desejo de eliminar o inumerável de um povo com a racionalidade instrumental de um administrador de empresas. (SAFATLE, 2010).

Torna-se importante lembrar a frase trazida pela memória de alguns sobreviventes dos campos de concentração, frase que, segundo estes, não cessava de sair da boca dos carrascos: “Ninguém acreditará que fizemos o que estamos fazendo. Não haverá traços nem memória.” (SAFATLE, 2010).

A incompletude que o testemunho tem em si deixa clara a diluição de fronteiras entre as possíveis verdades. Mesmo assim, a condição do testemunho (enquanto resto) se torna fundamental, mesmo que seja para configurar a impossibilidade de se estabelecer um ponto de encontro entre a realidade e o que está sendo falado.

Segundo Agamben (2008 p.162): “O resto para Auschwitz – as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles.”. Dar o testemunho implica na necessidade de materializar algo que é do próprio passado, porém, aquele que narra o que é gravado na memória pode apresentar contextos de uma memória organizada ou não, o que não o impede de se tornar a expressão de um acontecimento. Agamben (2008 p.132) coloca que: “Se não houver articulação entre o ser vivo e a linguagem, se o eu estiver suspenso nessa separação, então sim, poderá ocorrer o testemunho.”.

Torna-se fundamental compreender a importância do possível testemunho de Primo Levi, em sua difícil experiência de ter sobrevivido ao campo de concentração e, ao mesmo tempo, ter tido que viver trazendo dentro de si as terríveis lembranças desta experiência. Podemos dizer que o seu testemunho, em toda sua impossibilidade de narrar completamente por ter sobrevivido, pode ser uma forma de se libertar de parte da culpa e do peso por estar vivo, significa aliviar-se do peso da memória em vida. Torna-se essencial a transmissão de sua experiência, pois, segundo Agamben (1998, trad. 2012), “a acumulação anônima cresce sobre seu dorso dia após dia, sem que se possa consumi-la ou abrigá-la”.

Nesta hora, verifica-se a potência do testemunho, com a toda sua impotência de dizer, adquirindo existência diante da possibilidade de falar. O modo específico pelo qual um sujeito codifica um acontecimento que de fato “penetra” em sua mente depende do contexto em que o acontecimento foi registrado, e da maneira pela qual esta lembrança se instala em sua memória. O contexto, de forma particular, não só determina o modo de como nos recordamos dos fatos, mas também a emoção que eles produzem. Sendo assim, pode-se dizer que a reconstrução de acontecimentos pela memória coloca questões cognitivas em jogo. Ao testemunhar, acionamos nossos sentimentos e uma seleção de imagens interiores. Mesmo que não seja de forma consciente, o testemunho pode ser entendido como o resultado deste fluxo de imagens mentais ativadas pelos sentidos (audição, visão, toque, fala e olfato), ou até por um simples movimento.

A cada acontecimento, a memória individual se atualiza, e este material subjetivo, carregado de emoções, segue em sua forma singular construindo e estimulando sentimentos ao mesmo tempo em que recupera lembranças passadas. Uma vez que “não existe memória sem emoção” (DAMÁSIO, 2010 p.78), a condição destas lembranças está diretamente ligada ao ambiente e ao contexto onde foram produzidas. Pode-se dizer que as emoções regulam, em diferentes graus, a forma como os acontecimentos são guardados no interior de cada um de nós, e que, a construção de subjetividade, por sua vez associada aos sentimentos, organiza estes arquivos interiores, elaborando imagens moldadas pela interferência da emoção. Percebemos que a memória se configura no trânsito de relações e no plano da percepção, onde as imagens e impressões se atualizam ininterruptamente. A memória é também essencialmente confrontadora, pois implica a ativação de diversas vozes interiores, das vozes narradas, da ausência de voz dos que não

podem falar, da voz pública que não se cala e impõe o exercício constante da memória pela indagação por fatos do passado. Durante a elaboração do discurso, é possível buscar na memória detalhes e indícios de algo que não se apresenta visivelmente; ela pode funcionar dando pistas, tecendo conexões de algo próximo, mas que está fora dela.

Embora saibamos da importância das reconstruções, não esperamos que estas busquem reviver a experiência do passado, mas sim afirmar definitivamente sua possibilidade enquanto ativação do passado e gesto político. Revolver a memória implica não só na ativação de fatos, mas entender a fragilidade do poder de fixação em relação à passagem do tempo, uma vez que o tempo é capaz de diluir detalhes, apagar questões aparentemente menores, alterando arquivos e discursos. Então, temos a falsa impressão de fixação das lembranças, “lembramos de um fato central porque esquecemos dos acessórios” (IZQUIERDO, 2010, p. 16).

O tempo coloca a memória em movimento, apresentando a possibilidade de alteração dos testemunhos, e que a natureza seletiva da memória, normalmente, apresenta uma relação desigual de importância, transformando sensações e lembranças em pequenas ou infinitamente grandes. Ao testemunhar, o sujeito seleciona criteriosamente o que deseja falar, escolhe o arquivo que quer trazer como lembrança, e escolhe de forma subjetiva o que vale a pena, ou não, ser lembrado. Ou seja, em nossa memória, “nos esquecemos dos detalhes, mas nos lembramos que foi um momento muito dramático” (IZQUIERDO, 2010).

Concluímos que, mesmo se sabendo que a construção da memória é uma condição, uma necessidade humana, é uma forma de construir a linha do tempo, da vida e, conseqüentemente, da sociedade e da história.

Em certa medida, podemos entender também o objeto de arte como um testemunho, um “documento” capaz de apresentar um relato sensível, de forma singular, inserido no contexto de seu tempo. É capaz de elaborar todo tipo de representação, mesmo não sendo pensado especificamente para esse fim. Desta forma, torna-se inquestionável a contribuição do objeto de arte, em todas as suas linguagens, para a construção da história.

Cabe, neste contexto, reconhecer o documentário como possibilidade de construção e reconstrução de realidades, pois, mesmo apoiado em fatos reais, ele cria outras realidades misturando documentos, entrevistas e testemunhos. A proposta documental é reencontrar pontos de conexão da memória com a realidade, trabalhando a dificuldade do testemunho e interrogando o vazio que o acompanha. A produção de filmes moldados por uma colagem de referências diversas é capaz de gerar também documentos.

Construir documentários é mexer profundamente com a memória, seus arquivos, seus testemunhos e sentimentos, não só os visíveis, mas também aqueles escondidos e soterrados. É também ativar o sentido e o significado de acontecimentos que não estejam, à primeira vista, entre os principais, é construir mapas sensíveis, visuais e sonoros e, por meio desta construção, ativar partes da memória social e coletiva. É uma forma de re-

ver um passado que invade o presente, apresentando possibilidades de pensar um futuro elaborado a partir da crítica reflexiva e da ativação da memória por arquivos e testemunhos. É uma construção por imagens que gera mapas de ideias no espectador, pois, durante a recordação, a memória não é passiva. Ela se constrói numa ação delimitadora, perceptiva, elaborada por emoções, por relações que ativam sentidos, raciocínios e ideias. A memória remexida e reorganizada pela pesquisa documental ativa potencialidades sociais, políticas; ativar a memória implica reorganizar o pensamento em diferentes tempos e criar uma narrativa; porém, mesmo baseada em fatos, ela não deixa de ser ficcional.

No processo de criação, arquivos e testemunhos são dados coletados que precedem a obra, são elementos de pesquisa capazes de estruturá-la física e conceitualmente. A obra, por sua vez, é um testemunho que vem como desdobramento destas informações, mediadas e traduzidas pelo autor. Pode apresentar em seu projeto a proposta de revisão de valores sociais e políticos passados. A história não se constrói só de fatos históricos, mas também de discursos do mundo vivido e percebido. Pensar documentários pode ser também pensar:

[...] a imagem dialética (com sua essencial função crítica) – imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes [...] (DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 178).

Segundo Arlindo Machado:

[...] para que esse rastro se torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época, é preciso que alguém o procure, que alguém se interogue sobre ele. O documento, portanto, assim como o documentário, é alguma coisa que é instituída como tal por sujeitos que se interrogam sobre o mundo. (MACHADO, 2011, p. 8).

É preciso desvendar arquivos e desafiá-los para reencontrar pontos de conexão da memória com a realidade para tecer relações. Restos e testemunhos são verdadeiros índices da realidade a serem interrogados; porém, é preciso também interrogar o vazio, o silêncio e a lacuna.

Uma das possibilidades da produção artística, em seu formato documental, é a de pesquisar e trabalhar a dificuldade do testemunho mediante o esforço de revelar um acontecimento, de montar um quebra-cabeça onde faltam muitas peças. Reunir arquivos, inquirir testemunhos e questioná-los a contrapelo é uma forma de resistir ao apagamento dos rastros, de se dedicar à construção de outra realidade, de um novo gesto, mesmo não sendo este capaz de trazer à tona uma verdade integral. A produção contemporânea, na tentativa de mostrar um posicionamento artístico que dê conta da violência sociopolítica surda e sem reverberação, tem a possibilidade de apropriar-se criticamente da violência do

apagamento, do soterrar fatos, para com esses elementos criar algo novo. Trata-se de investir na reflexão, ao invés simplesmente de assistir à eterna repetição dos vícios da sociedade em se compatibilizar.

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. [...] a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas). (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114)

É fundamental uma produção que reflita sobre as possibilidades de repensar caminhos, no sentido de apresentar propostas para a construção de um cenário novo, e não uma endosse a postura condescendente e servil da sociedade de hoje.

É no diálogo de linguagens, de diferentes tempos históricos, e no intercâmbio de ideias e culturas que se constrói a identidade, e não no “fato de estar aglutinado num grupo – como na sociedade de castas” (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 65).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. (Homo sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicus Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998, p. 62-63. Ideia da justiça [1]. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, mar. 2012. Disponível em: <<http://murilocorrea.blogspot.com.br/2012/03/esquerda-o-vazio-abaixo-recordacao.html>>. Acesso em: 12 set. 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BRUSCO, Ignacio; GOLOMBEK, Diego; STREJILEVICH, Sergio. A Memória. Entrevista com Ivan Izquierdo. *Revista Argentina de Neurociencias*, n. 4, dez.1997 – fev. 1998. Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n04/opiniaio/izquierdo.htm>>. Acesso em: 12 set. 2012.

Cineastas discutem papel do documentário social. *Portal Aprendiz*. Disponível em: <<http://aprendiz.uol.com.br/content/chotropeth.mmp>>. Acesso em: 12 set. 2012.

DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*. Portugal: Temas e Debates, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GENARO, Ednei de. Educando em Tempos de Memória Digital: a enciclopédia audiovisual Qwiki. In: SIMPÓSIO ABCIBER 2011. *Anais...* Disponível em: <<http://www.simpósio2011.abciber.org/anais/Trabalhos/artigos/Eixo%201%207.E1/87.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2012.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

GREINER, Christine. *O Corpo em Crise: Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações*. São Paulo: Editora Anablume, 2010.

IZQUIERDO, Iván. *A Arte de Esquecer: Cérebro e Memória*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010. Apresentação disponível em: <<http://vieiralent.com.br/artede esquecer/>>. Acesso em: 12 set. 2012.

LEVI, Primo. *Os Afogados e os Sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de *documento* e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/5597/4598>. Acesso em: 12 set. 2012.

MACHADO, Arlindo. As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Ita-cultural, 2003, p. 29.

_____. Novos Territórios do Documentário. *Doc On-line*, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em: 11 set. 2012.

MACHADO, Arlindo e VÉLEZ, Marta Lucía. Documentiras e Fricções. *Galáxia (PUCSP)*, v. 10, 2006.

MOCARZEL, Evaldo. Palestra proferida na 9ª Conferência Internacional do Documentário, 2009. Disponível em: <<http://www.ctav.gov.br/2009/04/06/9%C2%AA-conferencia-internacional-do-documentario/>>. Acesso em: 12 set. 2012.

O “espírito humano”, segundo Antônio Damásio. *Cerebro&Mente*, 2 fev. 2010. Disponível em: <<http://cerebromente.blogspot.com.br/2010/02/o-espírito-humano-segundo-antonio.html>>. Acesso em: 12 set. 2012.

PERUZZO, Círcia Maria Krohling. *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

SAFATLE, Vladimir; TELLES, Edson (Org.). *O Que Resta da Ditadura? A Exceção Brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. Trecho publicado em *Trópico: Do Uso da Violência contra o Estado Ilegal*, 2010. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3161,3.shl>>. Acesso em: 15 set. 2012.

SILVEIRA, Dauto da. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, vol. 5, n. 1, ago.-dez. 2008, ISSN 1806-5023. Resenha de: CASANOVA, Pablo Gonzalez. *As Novas Ciências e as humanidades: da academia à política*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006. p. 335. Disponível em: <http://www.emtese.ufsc.br/2008/vol5_1art6.pdf>. Acesso em: 12 set. 2012.

POÉTICA DA CIDADE

Telma César Cavalcanti

Universidade Federal de Alagoas (UFAL/Cia dos Pés)

telmacesarc@hotmail.com

RESUMO: Este artigo discorre sobre a realização do Projeto Poética da Cidade, desenvolvido em Maceió-AL. O trabalho teve como foco a ressignificação do espaço urbano e a contextualização histórico-cultural via corpo. Os espaços urbanos, em suas configurações arquitetônicas e nas particularidades dos contextos históricos e socioculturais em que foram gerados e nos quais estão inseridos hoje, nos levaram a leituras simbólicas que contaminaram a criação coreográfica, colocando memórias em movimento. Desse modo, nosso interesse não esteve centrado na ação de dançar na rua, e sim de dançar a rua. Foram exploradas quatro locações gerando três coreografias e um exercício de improvisação aberto ao público. Além disso, também foram realizadas oficinas para grupos de dança do interior do estado e para estudantes de Arquitetura da UFAL. Sendo assim, chegamos à implementação de um processo de produção de conhecimento sobre nós mesmos, sobre nossa história e cultura, e sobre modos de operar em dança.

PALAVRAS CHAVE: Cidade; Espaço; Coreografia.

RÉSUMÉ: Le sujet de cet article porte sur la réalisation du Projet Poétique de la Ville, qui se déroule à Maceio – AL. Ce travail est centré sur la re-signification de l'espace urbain et sur la contextualisation historique et culturelle, par le truchement du corps. Les espaces, dans leurs configurations architecturales et dans les singularités des contextes historiques et socio-culturels qui les ont produits, et dans lesquels ils sont de nos jours insérés, nous ont menés à des lectures symboliques qui ont contaminé la création chorégraphique, imprimant du mouvement aux mémoires. Ainsi, notre intérêt ne s'est-t-il pas focalisé sur l'action de danser dans la rue, mais plutôt de la rue. Pour ce faire, nous avons mis à profit quatre lieux de scène qui ont engendré trois chorégraphies et un exercice d'improvisation ouvert au public. Nous avons en outre réalisé des ateliers pour des groupes de danse venus de la province et pour des étudiants inscrits au cours d'Architecture de l'Université Fédérale d'Alagoas. De la sorte, nous sommes parvenus à la mis en place d'un processus de production de connaissance sur nous-mêmes, sur notre histoire et notre culture, ainsi que sur les modes d'agir par la danse.

MOTS-CLÉS: Ville; Espace; Corégraphie.

1. O 'TEMPOESPAÇO' DAS IDEIAS

O Projeto Poética da Cidade foi concebido em 2006 e realizado entre 2009 e 2010. A contemplação com o prêmio Klauss Vianna de Dança da FUNARTE, pela Cia dos Pés, viabilizou a infraestrutura necessária para a realização do projeto após dois anos da sua concepção. De início, divulgamos uma convocatória aos bailarinos da cidade. Intentava selecionar seis artistas para recompor o elenco da Cia dos Pés, sem atividades já havia dois anos. Ao todo, 28 bailarinos compareceram a esse primeiro encontro e eu resolvi aproveitá-los pelo simples fato deles estarem dispostos e querendo participar do projeto. Esses bailarinos eram, em sua maioria, alunos do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL.

A ideia inicial surgiu das minhas inquietações enquanto moradora da cidade de Maceió, a partir da dificuldade de me reinserir na vida sociocultural após nove anos morando em São Paulo e quase dois no Recife. Esse tempo de “êxodo”, por um lado, me permitiu um olhar diferenciado sobre a cidade, uma capacidade de distanciamento e observação que antes eu não tinha e, por outro lado, uma nova percepção de mim mesma enquanto moradora do lugar. Uma característica dos moradores locais me chamou a atenção: a constância, em suas falas, de reclamações e colocações de defeitos na própria cidade. Ao me ver como parte desse contexto, me senti incomodada, ao tempo em que surgia a necessidade de expressar e de viabilizar estímulos à mudança de perspectivas. A partir daí veio a necessidade de lançar um outro olhar sobre a cidade e de propor para outras pessoas a possibilidade de reconhecerem o próprio lugar sob uma ótica mais ampla, tanto poética, quanto no sentido do conhecimento de sua história e cultura.

Em meio a essas ideias, questionamentos e inquietações, encontrei a obra de Gaston Bachelard (2008), *A Poética do Espaço* e, concomitantemente, retomei meus estudos sobre o Sistema Laban, focando a categoria Espaço.

Bachelard (2008:12), no livro supracitado, nos diz que:

(...) todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa (...). Casa como abrigo, onde (...) o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

Ao lançar essa perspectiva atribuída a casa por Bachelard para a cidade, muitos questionamentos me vieram no sentido de perscrutar até que ponto eu realmente habitava a minha cidade e me sentia abrigada por ela. A insatisfação com os limites das respostas encontradas pelos caminhos do pensamento me levou à dança. A dança assim, apresentando-se como meio de sensibilizar os limites da cidade postos em sua realidade arquitetônica e histórico-cultural.

Lancei-me, então, por meio da dança, na busca por possibilidades de viver a realidade da urbe, tendo o corpo como meio que, em conexão com a Arquitetura e a História, elabora nexos de sentido que permitem novos modos de percep-

ção do espaço urbano. Modos poéticos que, quem sabe, possam despertar maior sentido de pertencimento ao lugar em que se habita.

2. O ESPAÇO FAZ A DANÇA

Ao tomar a cidade como motivo e meio à criação coreográfica, nosso interesse não recai sobre a ação de dançar na rua, e sim de dançar a rua. Queremos dizer com isso que, mais que criar uma coreografia para determinado espaço urbano, propomos o diálogo dos nossos corpos com a cinestesia que esse espaço gera. Por outro lado, os espaços arquitetônicos, nas particularidades dos contextos históricos e socioculturais em que foram gerados e nos quais estão inseridos hoje, também nos levam a leituras simbólicas que contaminam a criação coreográfica. Nesse contexto é que foram escolhidas quatro localidades para realização do projeto: a ponte do riacho Salgadinho, o Memorial à República, as escadarias da Associação Comercial de Maceió e os pilotis do Clube Alagoinhas. Para cada uma das coreografias criadas por essas localidades foi atribuído um título.

2.1. QUAL É A HISTÓRIA QUE VOCÊ QUER QUE EU CONTE?

Esta coreografia foi criada no/pelo Memorial à República, um monumento construído pelo Governo do Estado na orla de Maceió, no bairro histórico de Jaraguá em homenagem aos proclamadores da República, Marechal Deodoro e Floriano Peixoto, ambos alagoanos.

O processo de criação coreográfica foi, ao nosso ver, o que mais atingiu a questão da contextualização histórico-cultural via corpo, no sentido de pôr nossa memória em movimento, colocando-nos como sujeitos e agentes da nossa história e cultura. Contamos com a colaboração da Doutora em Antropologia e Especialista em Cultura Alagoana, Rachel Rocha, e com o arquiteto da obra, Alex Barbosa, que se dispuseram a dialogar com o grupo. A conversa com a Prof^a. Rachel Rocha possibilitou uma “viagem” sobre nossa história e cultura fomentando uma atitude crítico-reflexiva do grupo de bailarinos que nessa coreografia colocaram-se como intérpretes-criadores.

Um dos primeiros aspectos levantados por Rachel Rocha foi a observação às localizações dos monumentos em nossa cidade. O Memorial a Zumbi, por exemplo, está no centro da cidade, em um lugar sem nenhum privilégio para o trânsito turístico. Ao passo que o Memorial à República foi criado na rota do turismo, vislumbrando a visitação. Conclui-se que a distribuição geográfica dos monumentos diz muito sobre o lugar social. Esta comparação, por sua vez, acionou todo um processo de revisitarmos nossa trajetória histórica, de vê-la sob outras óticas e localizarmos a relação que estabelecemos com as nossas heranças africanas, de como essa herança foi tão sucumbida em nossa sociedade alagoana. Daí o título do espetáculo: “Qual é a história que você quer que eu conte?” Esse título articula duas reflexões: uma ligada ao acesso que temos sobre nossa história, as versões

que nos chegam sobre a própria proclamação da República, por exemplo, e a não história de Zumbi; outra, a necessidade que o público em geral e, por vezes, os próprios bailarinos têm de que a dança tenha uma narrativa.

Várias das questões levantadas na conversa com a Prof^a. Dra. Rachel Rocha geraram impulso de movimento e de não-movimento. A observação do entorno do Memorial, por exemplo, que é margeado por um mar poluído, um grande esgoto a céu aberto e uma favela, aspectos que lambem a ostentação da obra, foram pontos de referência para geração de pensamentos/dança, de ação e não ação. Alguns bailarinos colocaram como a indignação a essas imagens geraram a vontade de pausar, outros de gritar. Na maioria, a questão da amplitude do espaço gerou, predominantemente, grandes deslocamentos.

Do ponto de vista arquitetônico, as simetrias do local, suas dimensões e formas definiram o uso do espaço tanto no sentido das improvisações individuais quanto nas formações grupais.



Outro elemento utilizado como estímulo à criação/reflexão foi o Hino à República. Tomando a letra da música, extraímos dela um trecho:

*Seja um pálio de luz desdobrado
Sob a larga amplidão desses céus
Liberdade
Liberdade
Abre as asas sobre nós*

A partir da interpretação desse texto, lancei proposições com o objetivo de gerar reflexões acerca do modo de os bailarinos operarem em dança, questionando sua autonomia e potência criativa diante da possibilidade da liberdade de dançar no sentido de colocarem-se como criadores de sua própria dança e não da dança criada por um coreógrafo, sendo esta uma situação nova para a maioria

deles. Esta proposição, por sua vez, surge em consonância com os relatos por eles trazidos acerca da sensação de liberdade que aquele espaço trazia, por sua amplitude e pelo horizonte marítimo à frente.

O processo reflexivo acerca das histórias e referências que circundam e instituem o local reuniu símbolos e estruturou as questões presentes no trabalho por meio dos componentes da dança – movimento, música/sons/fala, figurinos. Estes, por sua vez, estiveram susceptíveis também a acontecimentos durante o processo de realização do trabalho na locação, já que fomos muitas vezes questionados e até proibidos de usar o espaço para dançar. Às vésperas da estreia, marcada para o dia seis de novembro, a direção do Memorial resolveu proibir a apresentação do espetáculo em função dos bailarinos, em determinado momento da coreografia, subirem no púlpito e nos cones que suportam as estátuas dos marechais. Embora o púlpito e os cones sejam usados constantemente por turistas que neles pousam para fazer fotos, por adolescentes que fazem manobras nos cones em suas bicicletas, etc., seu uso poético não seria permitido. Muito provavelmente, por denunciar a vulnerabilidade do lugar, totalmente exposto e sem nenhum empecilho ao uso ou qualquer tipo de instrução à população sob os limites de sua natureza pública. Essa situação trouxe para o trabalho coreográfico um novo elemento – a criação de um texto falado na apresentação.

O meio é o corpo
O corpo é a mensagem
A mensagem é o discurso
E o discurso é a própria dança
Que se “escreve” com o movimento
No espaçotempo
O púlpito é o lugar do discurso
Mas não do corpo
Proibido



Por meio dele, colocamos em questão: até que ponto os espaços são de fato públicos e de que modo são disponibilizados à população? Até que ponto nossos gestores públicos que administram esses equipamentos culturais estão/são preparados para ocupar os cargos que ocupam? E, principalmente, quais os limites dados ao corpo em sua expressão e possibilidades de uso e ocupação do espaço?

Nossa apresentação só foi realizada por intervenção do Secretário de Estado da Cultura. Dois dias antes da data marcada para ela acontecer, nós não tínhamos a certeza de que poderíamos mostrar nosso trabalho.

2.2. MIAMI DOS MENDIGOS OU AS PRIVADAS

Dentre os 28 artistas que integraram o elenco de “Qual é a história que você quer que eu conte?”, selecionei 06 bailarinas para integrarem o elenco da coreografia Miami dos Mendigos, dançada na/pela ponte do riacho Salgadinho. Aqui os procedimentos metódicos foram bem diferentes do trabalho anterior. Eu criei uma coreografia para as bailarinas executarem. Apesar disso, ao executarem a coreografia criada em sala de aula, na ponte do riacho Salgadinho, esse espaço foi trazendo proposições ao grupo que alteraram a coreografia. Esta ia se modificando na medida em que as apresentações se repetiam. Nesse local, realizamos uma pequena temporada de 06 dias consecutivos, sempre no mesmo horário.

O riacho Salgadinho deságua em uma das mais belas praias urbanas de Alagoas, sendo essa ponte, passagem obrigatória para os principais pontos turísticos locais, além de ser uma praia no centro da cidade. Apesar disso, é grande a poluição de suas águas e a quantidade de lixo e urubus presentes no local. Sobre essa realidade, circundou uma grande polêmica acerca da sua despoluição, quando uma candidata à Prefeitura de Maceió comprometeu-se com a despoluição do riacho e não cumpriu: ela realizou um processo de limpeza superficial e, ao final de seu mandato, não tendo cumprido a promessa, mas tentando a reeleição, realizou a façanha de banhar-se nas águas do encontro do riacho com o mar para comprovar a efetiva despoluição. Esses acontecimentos, bem como a arquitetura da ponte, definiram as características da dança criada tanto em termos de seu caráter irônico, quanto em termos da escolha dos componentes de som, de figurino, de adereços e dos intérpretes: só mulheres, em número de seis (uma para cada pilastra da ponte).

Apenas nessa locação foi utilizado um objeto que dialogava com as características do espaço dançado, tampas de privada. A música utilizada, uma canção que enaltece as belezas das praias de Maceió, muito conhecida pelos maceioenses, numa versão em bolero, colaborava com o tom satírico e irônico que a coreografia propunha.



2.3. 'DENTROFORADENTRO'

Essa coreografia, inicialmente idealizada para as escadarias da Associação Comercial de Maceió, adentrou também os salões desse grande edifício neoclássico do bairro de Jaraguá. O processo da construção e, sobretudo o advento da inauguração desse prédio, muito nos revelou da história e da organização social da comunidade alagoana, tanto à época do advento quanto das reverberações atualmente. O nome da coreografia nos remete a condição de exclusão e inclusão tão demarcada no acesso a esse prédio onde, curiosamente há dois museus que, não por acaso, sofrem com falta de visitação.

Na parte externa do prédio, o ritmo que as escadarias propõe e a temporalidade sugerida pelas colunas dóricas, o uso das escadas feitos pelos transeuntes, moradores de rua e da vila de pescadores vizinha ao local, contrastando com as constantes sessões de fotografias de turmas de estudantes universitários formandos, foram alguns dos elementos trazidos à criação coreográfica.

Na parte interna do prédio predominou a forma quadrada do imenso salão a partir do qual desenvolvemos um estudo geométrico do espaço brincando com a ideia de enquadramento em alusão ao enquadramento social ao qual se propunham as pessoas na época da inauguração do prédio (e ainda hoje) para poderem adentrar aquele salão.

2.4. 'AZULQUENTE'

Nessa locação não chegamos a construção de uma coreografia, apenas realizamos algumas improvisações no local. Não exatamente a história do prédio, mas o usufruto atual dessa locação foi alvo de nossa inspiração, sobretudo para definir o figurino e o título do trabalho. Os elementos sensoriais, as texturas, das pedras, do cimento, da água, as sonoridades do local, foram os principais elementos detonadores do processo de improvisação. Na terceira improvisação feita no local

convidamos o público aproveitando as comemorações do Dia Internacional da Dança em abril.



A experiência no mar apontou para necessidade de continuidade do processo investigativo nesse espaço após o fechamento do projeto e envio de relatório para a FUNARTE. Necessitaríamos de bem mais tempo, pois os ensaios precisavam ser agendados conforme a tábua das marés. Precisávamos da maré baixa para trabalhar, juntando-se a isso a disponibilidade de cada membro do grupo. Não era fácil conciliar horários tão variados a cada dia, a cada semana. Outra questão é que surgiu a vontade de desenvolver em paralelo, um vídeo-dança e convidar um número maior de bailarinos para integrar o espetáculo.

3. FECHANDO UM CICLO

Após a experiência em cada um dos quatro espaços escolhidos fazíamos uma reunião de avaliação final de cada processo onde, em uma roda de conversa, cada um dava o seu relato. Pudemos perceber na fala de cada um as interrelações entre os aspectos sensoriais, a relação com a cinestesia (optamos por usar cinestesia com c e não com s porque queremos nos referir ao movimento, a kineses) que o espaço gerou no corpo traduzidas em *palavras de movimento*, onde os conceitos propostos por Laban proporcionavam um diálogo mais profícuo entre os integrantes do grupo. Ficava claro assim como a ação desenvolvida na primeira etapa do projeto – os estudos sobre os parâmetros para o espaço propostos por Laban – em sala de aula, deram subsídios para a discussão do processo em termos conceituais, favorecendo um apoderamento diferenciado da experiência e maiores possibilidades de troca entre os membros do grupo.

Esta propriedade sobre aquilo que está se dançando parece-nos reverberar também no público, haja visto a fala de um transeunte que ao passar no local da apresentação de Miami dos Mendigos (a ponte do riacho salgadinho) gritou: “Vão dançar os postos de saúde”. O uso do artigo ao invés do pronome denota a compreensão exata desse homem sobre nossos propósitos poéticos: não dançamos na ponte do riacho, mas dançamos a ponte e o riacho.

Talvez por seu caráter cômico, irônico e pela correlação com questões ambientais e fatos que implicam em questões da política local, a coreografia Miami dos mendigos ou As privadas gerou muita mídia espontânea. Apesar de não ter assessoria de imprensa o trabalho gerou três matérias em telejornais, uma matéria em rádio, duas capas principais e duas capas do caderno de cultura no jornal de maior circulação no Estado. Considero que estas foram conquistas que não se resumiram a divulgação da Cia. dos Pés, mas, lançaram a dança em um lugar social pouco comum e pouco divulgado na sociedade alagoana. Uma dança que provoca reflexões, que aponta questões sociais, que se apresenta em lugares até então incabíveis como monumentos históricos ou a praia que rodeia a cidade. Que não apenas se apresenta no lugar, mas que dança o lugar, ressignificando-o enquanto espaço dançado.

Por outro lado, ao levarmos a dança para o espaço urbano contribuimos para a criação de público à medida que facilitamos o acesso e lançamos possibilidades de aproximação do público a esta arte.

Sendo assim, com a realização do projeto poética da cidade articulamos então, questões éticas, na medida em que nos colocamos como cidadãos em busca de fomentar o sentimento de pertença e de interferência na sociedade ao tempo em que buscamos meios de viabilizar a socialização do conhecimento produzido na experiência a outros grupos de dança de Alagoas; questões poéticas, enquanto implementamos ações investigativas sobre nosso modo de operar em arte/dança; e questões estéticas, quando objetivamos nossas ideias numa configuração tempo/espaço específica a uma obra de dança.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes. 2ª Edição. 2008.
- BARROS, Rachel Rocha de Almeida; CAVALCANTI, B. C. Maceió, cidade negra – diversidade e distribuição espacial de manifestações, bens e serviços afro-brasileiros. In: BARROS, Rachel Rocha de Almeida; CAVALCANTI, Bruno César; FERNANDES, Clara Suassuna (Org.). *Kulé Kulé-Afroatitudes*. 1ª edição. Maceió: EDUFAL, 2007, v, p. 63-74.
- RAMOS, Benedito. *A Construção do Palácio do Comércio: Uma história de bastidores entre 1919 a 1928*. Maceió: EDUFAL, 2003. 247p.

MEMÓRIA VIVA: HISTÓRIAS DA DANÇA DO CEARÁ

Thaís Gonçalves

Universidade Federal do Ceará (UFC)

thgoncalves@hotmail.com

RESUMO: Que processos de subjetivação estão implicados nos modos como artistas que fizeram e fazem a história da dança no Ceará contam suas trajetórias? Uma memória em movimento a constituir uma rede de relações entre dança, ensino, estéticas e políticas. São indagações presentes no *Projeto de Extensão Memória Viva*, que começa a ser realizado, em 2012, numa parceria entre os cursos de Dança e de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). O projeto contou, neste primeiro semestre, com palestras e edição de breves documentários de dois artistas da dança no Ceará – Helena Coelis e Hugo Bianchi –, assim como com palestra e oficina de duas pesquisadoras nacionais – Flavia Meireles e Holly Cavrell, abordando aspectos da história da dança em um fazer e um pensar simultâneos. Interessamos a articulação entre conceitos e histórias e as diferentes temporalidades que perpassam essas trajetórias e estudos.

PALAVRAS-CHAVE: história da dança; processos de subjetivação; corpo; estética; política.

ABSTRACT: What subjectivation processes are involved in the ways how artists who have made and make Ceará history dance narrate their trajectories? A moving memory constituting a relation net among dance, teaching, aesthetics and policy. They are queries present on *Living Memory Extension Project*, which starts taking place, in 2012, in a partnership among Dance and Cinema and Audiovisual courses of Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). The project counted, in this first semester, on lectures and the edition of short documentaries by two artists of dance in Ceará – Helena Coelis and Hugo Bianchi -, as well as lectures and workshop by two national researchers – Flavia Meireles and Holly Cavrell -, dealing with dance history aspects on a simultaneous producing and thinking. It concerns us the articulation between concepts and histories and the different temporalities which pass by those trajectories and studies.

KEYWORDS: dance history; subjectivation processes; body; aesthetics; policy.

Que processos de subjetivação estão implicados nos modos como artistas que fizeram e fazem a história da dança no Ceará contam suas trajetórias? Uma história que se mistura à história da dança brasileira e mundial nos diversos encontros e interlocuções ocorridos entre artistas cearenses, brasileiros e de outros países. Trata-se de uma história de articulações estéticas, artísticas e pedagógicas cujas discussões restringem-se em grande parte à transmissão oral, aos acervos pessoais e às matérias veiculadas na imprensa. Uma memória em movimento a constituir uma rede de relações entre dança, ensino, estéticas e políticas.

Com o desejo de evidenciar e potencializar essa rede de relações, produzindo discussões sobre os modos de configuração de uma cena para a dança, foi criado o *Projeto de Extensão Memória Viva – Histórias da dança do Ceará*, que reúne professores e alunos dos cursos de Dança e de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC).¹ A ação deste Projeto traça estratégias que se cruzam: encontros com artistas cearenses, convidados a contar suas histórias; discussões acerca de temas relativos à história da dança e oficinas, feitas por artistas e pesquisadores brasileiros convidados; bem como pesquisa, registro e realização de uma série de documentários.

A proposta é cartografar os artistas que são referências na história da dança cearense, proporcionando a ampliação de conexões históricas, estéticas, conceituais e filosóficas que atravessam a dança em diferentes temporalidades, tendo um foco biográfico e, também, bibliográfico, ao gerar os documentários e ao reunir acervos e catalogá-los. Ao longo do primeiro semestre de 2012, foram realizadas palestras e edição de breves documentários de dois artistas da dança no Ceará – Helena Coelis e Hugo Bianchi –, assim como com palestra e oficina de duas pesquisadoras nacionais – Flavia Meireles (UFRJ) e Holly Cavrell (UNICAMP), abordando aspectos da história da dança em um fazer e um pensar simultâneos.

Interessa-nos a articulação entre conceitos e histórias e as diferentes temporalidades que perpassam essas trajetórias e estudos. Guattari e Rolnik (2005) apontam, em *Micropolítica: cartografias do desejo*, que a cultura pode atuar na ordem de uma sujeição subjetiva, manipulando processos de singularização e modelizando as relações, com este projeto queremos perceber as linhas que dão os contornos dos processos artísticos e culturais ora implicados. Trata-se de interrogarmos: até onde pensamos por nós mesmos, criamos novos modos de pensar e agir e inauguramos novidades com nossa produção artística e cultural?

Movidos pelos desejos e pelas indagações até aqui apresentados, nos colocamos a observar e a nos relacionar com as histórias e as análises conceituais que

1. O *Projeto de Extensão Memória Viva – Histórias da dança do Ceará* é coordenador por mim e conta com a colaboração dos professores Leonel Brum (Dança) e Diego Hoefel (Cinema e Audiovisual) e a atuação de seis bolsistas (três alunos da graduação em Dança e três alunos de Cinema e Audiovisual). Trata-se de um projeto desenvolvido ao longo de 2012 a partir da aprovação no Edital Proext 2011, contando com verba do Ministério da Educação – MEC/SESU. Mais informações no site memoriaviva.ufc.br.

vão dando os contornos do *Projeto Memória Viva*. Para dar uma ordenação textual à pesquisa que vem sendo realizada, passaremos a apresentar as trajetórias de Helena Coelis e Hugo Bianchi e a mobilizar as diferentes temporalidades e as noções de dança, corpo, ensino, estéticas e políticas inscritas no modo como os artistas evidenciam a sua vida artística.

1. DA DIVERSIDADE À UNIDADE

Na década de 40, as referências de dança no Ceará para o jovem Hugo Bianchi, considerado um dos pioneiros dessa linguagem artística no Estado, estavam presentes na dança pastoril (dança popular) e nos filmes hollywoodianos de Fred Astaire e Gene Kelly. Vivendo um período em que não havia uma escola formal de dança em Fortaleza e num momento em que essa formação era bastante restrita mesmo para o eixo mais desenvolvido do país, como Rio de Janeiro e São Paulo, o artista cearense encontrou no circo e no teatro lugares para dar vazão ao desejo de dançar. Ele lembra que não sabia sequer da necessidade de aquecer o corpo antes de entrar em cena no circo e que, por isso, se machucava com frequência ao dançar.

Depois de algumas turnês com o circo e de ter participado de peças de teatro, resolveu embarcar para o Rio de Janeiro para seguir uma carreira profissional. Jovem, alto, olhos azuis e ainda atendendo pelo nome de batismo, Hugo Alves Mesquita viveu na terra maravilhosa uma outra relação com a dança. Adotando o sobrenome artístico Bianchi, com uma sonoridade italiana, por sugestão de um jornalista carioca, trabalhou no teatro de revista e nos filmes da Cinelândia. Também foi aluno da bailarina Eros Volusia², que inovou o balé nacional, trazendo para a dança gestuais e vestimentas próprias das manifestações populares e religiosas dos morros cariocas.

O Guarani, espetáculo com música homônima do compositor Carlos Gomes, é considerado por Hugo Bianchi o mais importante de sua trajetória, no qual dança com trajes indígenas. Um balé com ares nacionalistas, em consonância com o que aprendeu com sua mestra. O artista conta que foi convidado pelo produtor e incentivador das artes no Ceará, Paurillo Barroso, a coreografar danças que incorporassem o folclore cearense “sem perder o grau de erudito”, num projeto que foi chamado de *Ceararentismo* e que estava em consonância com o nacionalismo defendido pelo então presidente Getúlio Vargas.

Apesar dessa inclinação para um balé mais nacionalista, de volta à Fortaleza, Hugo Bianchi dedicou-se, com maior ênfase, a ensinar balé clássico para as “senhoras” da sociedade cearense. Ministrou aulas tanto nas casas de família como em sua academia de dança, onde realizou diversas remontagens de balés europeus e russos tradicionais. Fez uma opção pela tradição do balé desde

2. O trabalho artístico de Eros Volusia foi registrado pelo pesquisador Roberto Pereira no livro *Eros Volusia: a criadora do bailado Nacional*, publicado pela Editora Relume Dumará (2004), na Coleção Perfis do Rio.

a estética até ao modo de ensinar. Em palestra no *Memória Viva*³, conta que foi um professor “severo”, pois chegou a fazer uso de varas para intimidar as alunas a executar com perfeição os passos do balé.

Uma história permeada de uma diversidade de informações, estilos, relações artísticas entre diferentes linguagens (circo, dança, teatro, cinema) que, agora aos 86 anos, Hugo Bianchi diz já não fazer questão de lembrar. No entanto, como pesquisadores, nos intriga pensar por que motivos toda essa riqueza de relações artísticas acabou, em Fortaleza, limitada à ênfase na reprodução de repertórios e à postura autoritária como professor. Algumas de nossas hipóteses, a partir do modo como ele nos conta sua história, apontam para a facilidade de sobreviver num universo cultural voltado aos interesses por uma arte erudita, mais amplamente difundida e aceita socialmente; e a necessidade de se impor como figura masculina numa sociedade que entendia ser a dança uma atividade fundamentalmente feminina.

2. FLUXOS DE UM NOVO TEMPO

Ex-aluna de Hugo Bianchi, a bailarina e professora de dança Helena Coelis aprendeu a dançar balé na calçada com sua prima, matriculada em uma academia, no início da década de 1960. Anos depois de inserir-se como aluna e, depois, professora no universo das academias e dos palcos, ocupou praças e praias de Fortaleza com o seu Grupo de Ações em Dança (GAD), ora com sapatilhas, ora com os pés no chão.

Se o desejo inicial era aprender um estilo formal de dança, com o tempo uma inquietação por novos professores e outros modos de abordagem do balé a levou ao Rio de Janeiro para descobrir maneiras inusitadas, até então para ela, de mover seu corpo. Das linhas alongadas do balé clássico, aprendidas em Fortaleza com Regina Passos, Hugo Bianchi e Dennis Gray, para os movimentos sinuosos e quebrados do balé moderno e do jazz que tornavam visíveis os anseios existenciais, começou a ampliar seus universos referenciais em dança. O contato com variados estilos de dança e com outros modos de ensinar fez com que Helena Coelis repensasse tanto sua condição de existência como bailarina como também a de professora.

A diversidade na formação artística de Helena Coelis a colocava em sintonia com os fluxos que pediam passagem em seu tempo. Teve como inspiração a vida de Isadora Duncan (1877-1927), conhecida por subverter a lógica da dança na virada do século XIX para o século XX, ao adotar os pés descalços e as vestes leves e esvoaçantes, em contraposição às sapatilhas e aos corseletes do balé clássico. Uma das fotos mais divulgadas da artista cearense é a que está dançando sobre uma pedra, na beira da praia, descalça e com um vestido de tecido leve.

3. Hugo Bianchi participou do ciclo de encontros do *Projeto de Extensão Memória Viva*, com palestra realizada no dia 06 de junho de 2012, às 19h, no Centro Cultural Banco do Nordeste.

“Isadora me ensinou que não é preciso dizer o que estou sentindo, porque se eu soubesse como dizer não precisaria dançar”, disse Helena Coelis durante sua palestra no *Projeto Memória Viva*⁴. Um novo mundo se abriu para a artista a partir da diversidade em sua formação artística. Implantou aulas de dança nas escolas, públicas ou particulares, por onde lecionou Educação Física, curso no qual se graduou. Também abriu sua academia de dança e criou o GAD com o propósito de pesquisar movimentos e de criar suas próprias coreografias, pois sentia que os repertórios não davam conta de tratar das questões que a atravessavam como artista. Desde a década de 80 vem defendendo que: “O lugar da dança é tanto nas casas, nas ruas e nos colégios, é na vida”. A frase foi divulgada no Jornal O Povo, de Fortaleza, em 22 de junho de 1982, em uma matéria intitulada “Há um lugar para a dança no cotidiano”, na seção Nova Mulher.

Uma de suas criações foi *Novo Tempo*, com música homônima de Ivan Lins, na qual há duas frases que nos parecem instigantes para pensar no papel que Helena Coelis tem na modificação do contexto da dança em Fortaleza: “No novo tempo, apesar dos castigos / Estamos em cena, estamos nas ruas, quebrando as algemas (...). No novo tempo, apesar dos perigos / A gente se encontra cantando na praça, fazendo pirraça”.

Com a diversificação dos estilos de dança no Brasil e no mundo, em que o balé moderno, o jazz e o sapateado ganham força no contexto das academias, Helena Coelis tem a oportunidade de ampliar as noções de dança e de possibilidades de compreensão e de usos do corpo. Questiona o modo rígido e hierárquico com que seus mestres a ensinaram a dançar, investindo esforços em uma relação menos desigual com seus bailarinos e alunos; aposta na criação coletiva, através do GAD, formado por bailarinos que desejavam se profissionalizar em dança, iniciando um trabalho de pesquisa de movimento, não se restringindo à reprodução de repertórios; ocupa a cidade colocando as criações do GAD em locais públicos como praças e praia; participa de mobilizações em favor de políticas públicas para a dança, sempre solicitando apoios governamentais e não-governamentais para suas iniciativas.

3. RELAÇÕES ENTRE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS

Analisando a trajetória artística desses dois artistas cearenses, percebemos ser possível traçar relações entre a constituição de seus procedimentos artísticos, estéticos e pedagógicos com a história da dança no mundo. Em linhas mais gerais, é possível perceber em diferentes momentos históricos que, conforme os interesses hegemônicos em jogo, certas narrativas e discursos tomam corpo, tornando-se normas, padrões, modelos a serem seguidos e que justificam dominações,

4. Helena Coelis abriu o ciclo de encontros do *Projeto de Extensão Memória Viva*, com palestra realizada no dia 29 de maio de 2012, às 19h, no Centro Cultural Banco do Nordeste.

decisões políticas, comportamentos socialmente aceitos. São territorializações que, embora tentem se constituir como fixas e imóveis, sofrem modificações ao longo da história, em função das relações estabelecidas no campo de forças entre corpos e conforme os fluxos e movimentos que estão agindo num dado contexto.

A afirmação de Deleuze e Guattari (1996), de que somos segmentados por todos os lados e em todas as direções já anuncia que não há como analisar essas questões de um ponto de vista estático, mas compreendendo a coexistência e a dinâmica de pensamentos e ações, que se dão ao mesmo tempo. Assim, esta composição segue com o destaque de três movimentos que deslocaram percepções relativas à dança em determinados contextos históricos, que ainda hoje perpassam da dança e estão entrelaçados a mudanças relacionadas às noções de corpo, estética, ensino e política (GONÇALVES, 2011).

3.1 BALÉ CLÁSSICO: UM ÚNICO MODELO

O primeiro registro de referência aqui destacado é o balé, que se constituiu na sociedade de corte, no contexto do Iluminismo, mercantilização e industrialização. No século XVIII, o balé clássico é codificado, com movimentos tal como conhecemos hoje. O corpo é compreendido como objeto da ciência e da técnica, ganha força e vitalidade externas com grandes saltos e o equilíbrio em sapatilhas de ponta, numa tentativa de vencer a gravidade, obter leveza e alcançar o etéreo.

A dança metrificada, assim, passa a contribuir para o processo civilizatório do homem moderno. Em sua obra Norbert Elias pontua o controle das emoções e o progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos e movimentos ao descrever as sociedades e seus costumes, em especial a vida na corte (ELIAS, 1994). Conforme Stuart Hall (2006), o sujeito do Iluminismo, em que o homem era unidade de medida de todas as coisas, baseava-se na concepção do indivíduo centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e ação.

Não à toa, o balé clássico era caracterizado por bailarinos solistas e bailarinos do corpo de baile. O centro da cena era o lugar mais importante a ser ocupado. Um único centro, uma única formação, um único objetivo, uma única identidade. Regras definidas pela exatidão e precisão de movimentos e comportamentos. Havia um modelo ideal a ser seguido, cujo foco estava na forma. Os objetivos educacionais nesse referencial dizem respeito ao modelo tradicional, de conteúdos fixos, técnicos, utilitários, perspectivados no *como* fazer, em preservar o *status quo* como referência desejável (SILVA, 2002).

Na dança, a formação é direcionada pela forma, pela imitação, repetição e reprodução de conhecimentos e resultados previamente estipulados que são transferidos do professor ao aluno, num ato de depósito. A finalidade é preencher o aluno com os conteúdos determinados pelas cartilhas, pelos métodos que se universalizam. Tal como o público dos grandes balés, o aluno é predominantemente passivo, ambos recebem o que lhes é apresentado, cujo conteúdo não tem a função de suscitar nenhum tipo de problematização (MARQUES, 2001).

3.2 DANÇA MODERNA: NOVAS ESTÉTICAS

O segundo registro de referência diz respeito à dança moderna em sua relação com a complexificação do mundo, a partir do surgimento das cidades. Com o início do século XX, a pensadora alemã Hannah Arendt (1988) diz que o desespero do homem moderno é perceber não conseguir mais, no mundo em que vive, formular questões adequadas e significativas e muito menos dar respostas para as suas perplexidades.

Na dança, visibilidade às novas estéticas, que acompanhavam a efervescência cultural das vanguardas modernistas, em suas tomadas de posição frente a esse mal-estar das relações na modernidade. Uma dança que se desenvolve com criações feitas após a segunda metade do século XIX e, sobretudo, na primeira metade do século XX.

Loie Fuller (1862-1928) inaugura uma dança livre de técnicas, com tecidos esvoaçantes, coloridos pelas luzes da recém-descoberta iluminação elétrica, por Thomas Edison; Isadora Duncan (1877-1927) fica conhecida por não usar sapatilhas – um dos símbolos do balé clássico – e dançar descalça com túnicas semelhantes às dos povos gregos; Rudolf Von Laban (1879-1958) ficou marcado pela atuação no Monte Veritá (Suíça), onde fazia experimentos corporais com bailarinos nus, em contato com a natureza. Em comum, todos tinham o interesse em uma dança reflexiva, com espaço para a pluralidade de corpos e ideias, que trouxesse para a cena as questões de seu tempo.

O projeto artístico do bailarino e coreógrafo Rudolf Von Laban era trabalhar pelo coletivo, ao propor em sua dança o pensar e o agir simultâneos. Nesse sentido, penso ser possível dizer que esta é uma dança política, se aproximarmos Laban do pensamento de Hannah Arendt. Para o artista, o homem moderno perdeu a capacidade de se mover.

Uma nova dança que deslocou o foco das atenções, que estava no centro do palco, para o centro do ser. Os intérpretes da dança moderna reivindicaram o “direito de criar invenções pessoais na dança” (LABAN, 1978, p. 236) e elegeram o plexo solar ou o baixo ventre como centros de si e da sua dança, como locais do corpo que impulsionavam o movimento. Diversificam-se as propostas, multiplicam-se as estéticas, os gêneros, mas os centros de referência continuam existindo.

Aproximando esse modo de dançar ao de ensinar, podemos tecer aproximações com as teorias críticas, que desconfiam do *status quo*, das desigualdades e se preocupam em desenvolver conceitos que nos permitam compreender *o que* o currículo faz (SILVA, 2002), quais suas finalidades em relação à construção social. A educação do ponto de vista da teoria crítica tem, assim, como papel, adequar o sujeito a essa finalidade, construindo conteúdos a partir de um dado contexto, porém com foco na formação de um sujeito de consciência. A dança, nesses termos, passa a ser mediação, meio *para*, um *através* do qual se atinge como fim tais predicados de liberdade e igualdade, que são mais importantes do que a dança em si, do que a produção da arte em sua própria potência.

3.3 UM PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO QUE ATRAVESSA A DANÇA

Um terceiro registro que destaco viria no pós II Guerra Mundial. A dança neste momento histórico, a partir dos anos 60, é contaminada pelo espírito do movimento *hippie*, pelo experimentalismo, pelo desejo de quebrar regras, modelos, propondo outros modos de estar no mundo e de produzir arte. As coreografias podiam ser improvisadas, terem a ordem de apresentação de suas sequências sorteadas antes de começar o espetáculo e acontecer nos mais diferentes espaços, como o terraço de um prédio, a rua. A relação artista e público deixa de ser vertical e horizontaliza-se, as propostas artísticas se aproximam do cotidiano, em situações, figurinos e temas que passam a fazer parte da cena, assim como o próprio espectador, em determinadas obras.

O bailarino torna-se mais ativo, participando diretamente do processo de criação proposto pelo coreógrafo, de modo que os intérpretes-criadores assumam sua participação na composição de um novo trabalho – uma obra coletiva. Improvisação, experimentação, criação de novas técnicas e procedimentos de composição passaram a fazer parte do leque de possibilidades que foi aberto na dança. O artista desloca-se do papel de *mostrar* para o de *propor* uma experiência artística a ser vivenciada junto com o espectador, na relação. A coreógrafa Yvonne Rainer, também americana, lançou a provocação: *a mente é um músculo*, quebrando com a dicotomia entre corpo e mente, centro e periferia. Mente e corpo deslizam-se. Nem o palco, nem o plexo solar ou o baixo ventre como centros, mas a relação entre corpos, corpos-mundo (GONÇALVES, 2011).

Contagiado por tantas fissuras em torno da questão “o que é dança”, ao mesmo tempo em que uma gama de possibilidades é aberta com o movimento da dança pós-moderna americana, como a não-dança – dança sem movimentos ou sem a presença do bailarino – e a diluição do *performer* com o público, *desglamourizando* a presença do artista na cena, Steve Paxton cria, na década de 70, o Contato-improvisação, experimento em que dois ou mais corpos apoiam-se uns aos outros, numa relação de confiança mútua, em que o equilíbrio é dinâmico e partilhado, mudando a todo o instante, conforme os apoios vão sendo modificados na movimentação.

Não há mais a ideia de centro, mas de estar ‘em relação à’, ‘na experiência de’ e nela colocar-se no desafio de encontrar respostas a situações inesperadas, imprevistas. Uma dança que, atualmente, pode atender pelo predicado *contemporânea*, mas o que importa para o que se está elaborando como uma dança-arte é a percepção de uma dança misturada com a vida, em sua potência de mover blocos de sensações, de mudar paradigmas, uma dança-mundo.

No que tange à educação pós-crítica, o processo torna-se fundamental, assim como o que se pode produzir a partir do encontro de corpos. Afinal, o “sujeito não passa de uma invenção cultural, social e histórica, não possuindo nenhuma propriedade essencial ou originária” (SILVA, 2002, p. 120). Nessa perspectiva, pergunta-se *onde*, *quando*, *por que* e *por quem* certos conteúdos foram

definidos, considerando que o poder é capilar, está em toda parte e é multiforme. Não há separação entre o conhecimento tradicional e os saberes que perpassam a vivência cotidiana, pois não há conhecimento fora dos processos, das relações moleculares, micropolíticas, cotidianas.

4. PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

Ao cruzar esses deslizamentos históricos da dança com a história artística de Helena Coelis e Hugo Bianchi, podemos perceber o quão imbricadas e misturadas estão essas relações entre os fazeres e saberes em torno da dança, do corpo, do ensino, das estéticas e da política. A professora Holly Cavrell, em sua palestra no *Projeto Memória Viva*⁵, destacou que os conceitos de uma dada época vão transformando a dança. Trata-se de uma mutação que não se dá de modo unilateral. Tanto os artistas vão inovando seus procedimentos, como o que se produz de pensamento acerca desses novos modos de dançar vão contagiando, contaminando e, até mesmo, contrariando e friccionando outros artistas, que passam a repensar sua arte e produzir novos modos de produção de subjetividade, que colocam em risco os modelos para instaurar singularidades.

Trata-se de um quebrar por dentro, como pontuou a pesquisadora Flavia Meireles, em sua palestra no *Memória Viva*⁶, a partir do modo como Yvonne Rainer analisa as mudanças que provocou na dança e na arte com a dança pós-moderna americana, entre as décadas de 1960 e 1970. Para Flavia Meireles, são ações permeadas de um *devir político*, através do qual redes de conexões entre referentes e diversos domínios vão modificando tanto nossas percepções como o que os artistas produzem.

Uma arte assim percebida produz algo que não existia, nos tira da repetição de atitudes e significações, trabalha pelo impensável, pelas surpresas, impede um retorno ao mesmo ponto, produz singularidade na própria existência das coisas, das sensibilidades, acarreta modificações sociais, diz respeito à irreversibilidade de um processo e escreve a história de uma maneira inédita, produzindo deslocamentos relativos ao modo como percebemos as relações entre dança e vida.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 1996, v. 3.

5. Holly Cavrell ministrou palestra no *Projeto de Extensão Memória Viva* no dia 05 de junho de 2012, às 19h, no Centro Cultural Banco do Nordeste.

6. Palestra de Flavia Meireles no *Memória Viva* ocorreu no dia 30 de maio de 2012, às 19h, no Centro Cultural Banco do Nordeste.

- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, v. 1.
- GONÇALVES, Thaís. Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais. In: *Caderno Pedagógico*, v. 8, n. 1, p. 7-22. Lajeado: Univates, 2011.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 2ª edição, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade – uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RITUAL TECNOLÓGICO: CARACTERÍSTICAS DO PRIMITIVO NA CONTEMPORANEIDADE

Thayla Macedo de Godoy Brandão

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

thaygodoy@yahoo.com.br

RESUMO: Contextualizando como uma extensão do movimento *hippie*, os festivais de música eletrônica surgem e se agregam ao que hoje chamamos de “cultura alternativa” e carregam fortes características de rituais primitivos (como a repetição de movimentos, o formato circular da pista de dança etc.), ao mesmo tempo em que se utilizam do desenvolvimento de aparatos tecnológicos para indução da obtenção do êxtase. O Trabalho pretende estabelecer uma relação entre rituais dos povos tradicionais e os atuais festivais de música eletrônica, chamados *raves*, classificando-os como *rito urbano* (Coutinho, 2005) e como universo performático e simbólico, levando em conta o conceito de *performance* como um comportamento revisitado (Schechner, 2006). Entender tecnologia nesse contexto como propiciadora da alteração de consciência (Leary, 1964), diferente de como tem sido entendida atualmente no senso comum. Através, principalmente, de estímulos sonoros e visuais, tecnologia e corpo estão estreitamente ligados na busca pela obtenção do êxtase. A partir de referências bibliográficas, vídeos, entrevistas e a participação assídua em festivais é que pretendo desenvolver este trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Trance; Performance; Rito Urbano; Cultura Alternativa.

ABSTRACT: Thinking as an extension of the hippie movement, the festivals of electronic music around the world comes to improve what we call the “alternative culture” that holds many strong characteristics of primitive rituals (repetition of body movements, the circular structure of the dance floors and more.) at the same time that it makes use of advanced technological tools to induce the obtaining of the ecstasy. This work pretends to set an establishment between the ritual of the traditional people and the modern electronic music festivals, the “raves” classifying them as an urban rite (Coutinho, 2005) in a universe of performance and symbols. Performance understood as restored behavior (Schechner, 2006). Understand technology in this context as the provider of the alteration of the conscience (Leary, 1964), very different from what common sense understand of it. Using sound and visual stimulus technology and body get strictly connected on the pursuit of obtaining ecstasy. This work is developed from bibliographies references, from videos, interviews and from an intense participation on these festivals.

KEYWORDS: Body; Trance; Perform; Urban Ritual; Alternative Culture.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO MOVIMENTO ELETRÔNICO

Na década de 1980, o cenário jovem londrino era tomado por uma novidade: o *ecstasy*¹ começou a ser bastante difundido, especialmente em clubes de música eletrônica. Os clubes e pubs que existiam naquela época tinham a regra básica de fechar por volta das 5h da manhã. Mas com o uso cada vez mais presente da droga, criou-se uma necessidade de terem festas com maior tempo de duração. Assim, as primeiras festas de música eletrônica aconteciam em *squats*, nome dado à ocupação de galpões, antigas fábricas e casas abandonadas. Em um curto período de tempo as festas foram de um público de 200 pessoas a 40 mil pessoas, dos mais diferentes estilos.

O som geralmente escutado nessas festas era o *house*, nascido em Chicago, e foi um ritmo desenvolvido para provocar reações físicas no organismo humano, sendo o movimento algo quase automático no momento em que se toca o estilo.

Ao mesmo tempo em Detroit, nos EUA, desenvolvia-se o ritmo conhecido por *Techno*, que é um encontro de sons muito próximos à realidade urbana daquele momento: barulhos semelhantes a carros, sons de indústria e robotizados, ou seja, altamente tecnológicos.

Nesse contexto, alguns produtores musicais (ou *DJs*²) começaram a desenvolver um processo de criação de outro tipo de som, mas que fosse feito nas bases de *house* e *Techno*, inserindo efeitos mais hipnóticos e futurísticos. Pouco tempo depois nasce do *trance*, ou em português transe.

Uma parte dos *DJs* que iniciam a investigação sobre este novo estilo musical, na década de 1980, pós a efervescência contracultural de 60 e 70, começam a retornar a influências do movimento *hippie*, que para além de trazer um estilo musical específico, também diz respeito a uma série de preceitos filosóficos, ideológicos e de relacionamento. Alguns *DJs*, então, partem para praia de Goa, na Índia, como um retorno a referências e especificidades daquela cultura, como questões de espiritualidade, que *John Lennon* e os *Beatles* nos anos 60 já haviam procurado quando foram em busca do mestre de yoga *Maharishi*, e puderam entrar em contato com *Ravi Shankar*, misturando elementos da cítara ao seu rock'n roll clássico.

Assim como *Lennon*, muitos *DJs* passam a beber da cultura indiana e das influências do budismo tibetano, que passam a entrar com força na produção das músicas *trance*. E dessa forma dão início ao novo estilo *Psycoadehlic trance*, ou em tradução, Transe psicodélico. Também em Goa esses *DJs* passam a considerar importantíssimo difundir o conceito de festas ao ar livre, próximas da praia ou algum ambiente natural.

1. Tem como princípio ativo o MDMA (metilendioximetanfetamina), droga moderna sintetizada que altera a fisiologia humana e gera sensação de bem estar.

2. Tradução do inglês: Disc Jokey.

Hoje, as pessoas adeptas ao que chamamos de “cultura trance”, que está dentro do conceito de “cultura alternativa”³, são estreitamente ligadas a essa história que vem de Goa. Cultivam os valores difundidos nas primeiras festas que são sintetizadas na sigla PLUR (*peace, Love, union and respect* – paz, amor, união e respeito), em geral, são adeptos do uso de substâncias psicoativas que proporcionam experiências de expansão da consciência, pregam a liberdade em todas as instâncias, utilizam roupas coloridas, acreditam no respeito à natureza e aos bens da terra e sempre lembrando as culturas Orientais.

Tudo isso é envolto por uma rede simbólica que nos ajuda a formar um imaginário das festas atualmente: A música extremamente alta, o uso de substâncias psicoativas, os motivos de decoração das festas, a luz negra durante a noite e o ambiente natural onde ocorrem normalmente, além do estilo das próprias pessoas, e é claro, a dança ininterrupta, são as características principais dessas festas, que hoje são conhecidas como *raves*⁴.

A música mais presente nas *raves* é o estilo *psytrance* que por sua vez contém algumas subdivisões (*dark, progressive, goa*), o que modifica basicamente de um para o outro é a quantidade de batidas por minuto, ou *bpm*. É um estilo que induz ao que Timothy Leary chamava de experiência psicodélica, que visava o uso especificamente do LSD para algo que ele denominava de expansão da consciência. Além disso, há outro ponto crucial para entendermos a importância da música nessas festas, que é a disposição das caixas de som e a altura em que o som é propagado. As caixas são organizadas em duas pilhas, uma à esquerda outra à direita, de forma que o som fique em *stereo*. O som propagado a cerca de 100.000w propicia uma experiência singular: a audição humana só é capaz de captar uma frequência inferior a 30hz, e quando ultrapassada essa frequência, o corpo humano passa a perceber o som pela vibração da caixa torácica. Dessa forma, pode-se dizer que o som além de ouvido também é sentido.

Isso faz com que os participantes de uma rave tenham uma experiência essencialmente sensorial, que aliada ao uso das substâncias psicoativas, torna-se extremamente intensa. São drogas de diferentes origens, lícitas e ilícitas, que podem ser encontradas nas *raves*. Algumas delas são maconha, haxixe,⁵ ácido lisérgico (LSD), *ecstasy*, MDMA, além de anfetaminas, álcool e tabaco. Em especial o *ecstasy* e o LSD são muito atualmente as mais encontradas e isso tem tanto uma influência direta dos ideais libertários vindos do movimento hippie, como com a difusão do *ecstasy* nas festas londrinas.

3. Refere-se a formas alternativas de levar a vida e isso implica decisões sobre a alimentação, saúde, as formas de se relacionar, as ideias etc. Hoje em dia, para tratar de cultura alternativa estamos falando de pessoas adeptas de vegetarianismo e medicinas alternativas e orientais, a prática de yoga ou meditação, o cuidado com o corpo, entre outros aspectos.

4. Em tradução para o português: Delírio, acesso de cólera, fúria; elogio exagerado; festa louca e animada.

5. Derivado da *cannabis sativa*; concentrado.

A decoração então se utiliza de muitas imagens das divindades cultuadas do budismo e no hinduísmo. A presença de E.T's também é bastante encontrada como uma alusão a outros universos, universos paralelos. Mandalas, fractais e desenhos cheios de informação, com muitos detalhes e cores, ajudam a induzir o estado de transe em que o corpo se encontra enquanto sente a música e os efeitos de alguma droga.

O local onde ocorrem as raves é afastado do ambiente urbano, o que faz muitas pessoas entenderem este movimento como uma espécie de fuga do cotidiano. Mas aquilo que é visto como fuga, também pode ser entendida como quebra de rotina, que é uma característica comum entre qualquer tipo de festividade e celebração. As praias, campos e chapadas, principalmente com o nascer do dia, geram uma sensação de que “somos pertencentes a algo maior, entendendo que somos uma pessoa, mas que estamos juntos com todas as outras pessoas e com o mundo todo”. (C. L, 21, participante da festa Respect, São Paulo 2011).

As roupas e estilos das pessoas também dizem muito dos ideais ali defendidos. Roupas próximas as usadas por hippies, como saias indianas, roupas largas ou curtas, coletes aliados a cabelos longos, dreads, cabelos coloridos além de muitas pessoas que vão literalmente fantasiadas de fadas, duendes e outros seres místicos, que também fazem parte daquele universo, por serem seres ligados diretamente à natureza.

Mas tudo isso com a presença de um fator fundamental para o funcionamento das festas: o movimento do corpo, ou mais especificamente, a dança. Dentro dessas roupas, sob o efeito de alguma droga, cercado de mandalas e cachoeiras, os participantes dançam ao som altíssimo do psytrance durante muitas horas, o que nos faz estabelecer uma relação direta com o próprio nome do estilo que leva com ele a palavra transe. Lúcia Lobato⁶ em seu texto “*Festa, uma transgressão que revela e renova*”, cita o autor Jean Duvignaud⁷ para se referir ao fenômeno das festas como lugar onde o transe está totalmente inserido, auxiliando na criação de um espaço do possível, entendendo então a festa como uma transgressão. Pelos comportamentos acordados entre todos que vivem em sociedade, a festa surge como um lugar fora deste cotidiano normal, ou extracotidiano (COUTINHO, 2005). E, além disso, Lobato deixa claro a fato de que, dentro de uma festa reforçam-se identidades, que por sua vez auxiliam na “restauração do equilíbrio coletivo”.

Mas, para irmos mais além das discussões a cerca da importância das festas da formação do ser humano, é importante ressaltar que o tema festa é absolutamente antigo. O arqueólogo Steven Mithen, da Universidade de Reading, Inglaterra, traz um estudo que defende a tese de que homens Neandertal já estabe-

6. Professora Doutora da Escola de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e da Escola de Dança da UFBA.

7. Foi professor da Universidade de Tunis, em Paris e desempenhou o papel de escritor, crítico, sociólogo, ensaísta e antropólogo.

leciam comunicação e socialização através da música e da dança desde aqueles tempos. Se olharmos pelo viés do evolucionismo, podemos dizer que desde sua época mais primitiva, o homem tinha a festa como uma mediação entre as ações e emoções cotidianas. Talvez pela falta de instrumentos específicos, os Neanderthal utilizavam-se de batidas repetidas dos pés no chão e das palmas das mãos, o que, em certo período de tempo, deixava-os em estado de transe coletivo.

É claro que podemos ver o transe em diferentes escalas, mas nesses rituais eles são intensificados pelos sons e movimentos repetitivos. Assim como na cultura trance, em que as batidas graves da música permanecem, durante horas a fio, a mesma coisa, mantendo todos os participantes conectados à mesma música, gerando então, um estado coletivo de êxtase. Dentro desses parâmetros, Thiago Coutinho elabora o tema das *raves* e festivais de música eletrônica como um *rito urbano*, que pressupões características de rito juntamente com as características gritantes dos centros urbanos atuais e de nosso tempo, que é por si só industrial, tecnológico e capitalista.

2. O PAPEL DO CORPO E O LUGAR RITUALÍSTICO DA PERFORMANCE

O corpo é o aspecto principal de uma festa *rave*. Não só pelo fato de que a festa é essencialmente formada por pessoas, mas principalmente por ser no corpo que incidem todos os signos ali estabelecidos.

Como já dito anteriormente, o uso de drogas altera o metabolismo humano, ampliando ou modificando as percepções sonoras, motoras, visuais. O ecstasy, conhecido também como a droga do amor, gera um efeito mais ligado à mudança das percepções sensoriais, pois causa uma diminuição na absorção de serotonina, dopamina e noradrenalina que por sua vez ficam mais próximas das sinapses. O efeito físico claro e a sensação de bem estar do corpo, juntamente com o som em alta frequência, proporciona as pessoas que se utilizam deste uma experiência completamente sensorial. Já o LSD, é uma droga que juntamente com as mudanças de percepção físicas, gera uma experiência de expansão da consciência, conceito muito defendido pelo psicólogo Timothy Leary na década de 1970, que além de ser um dos principais disseminadores da droga, foi também uma grande influencia para o movimento hippie, que passou a fazer uso declarado da substância.

E é interessante notar que o uso desta durante o desenvolvimento do movimento contracultural, segue em paralelo com as novas fases da música: nos anos 70 nasce o Rock psicodélico dos Beatles, Pink Floyd, Rolling Stones, Jetro Thull entre outras, e nos anos 90, sob as mesmas influências, nasce o Transe psicodélico, seguindo as mesmas linhas, porém com diferentes formas de produção.

Mas é a experiência com a droga, a música psicodélica e eletrônica e a dança repetitiva aliados que desenrola uma experiência sensorial, um “jogo dos sentidos” (COUTINHO, 2005). Todos os sentidos do corpo humano, numa *rave*, são estimulados simultaneamente, e é isso que diferencia essa festa das demais celebrações como casamentos, festas de formatura, que embora também possam

ser compreendidas pelo viés do transe, como no entendimento de Duvignaud, não contam com um estímulo contínuo pelo ambiente e pelas relações, assim como ocorre em uma *rave*.

E toda essa carga simbólica faz referencia aos rituais de povos tradicionais em diferentes pontos. A dança com movimentos repetitivos é claramente encontrada em diferentes culturas primitivas e ancestrais. Desde os estudos de Mithen que apontam claramente as características de celebrações do homem Neandertal, como na formação histórica de diferentes culturas, em diversas partes do mundo. Todas as culturas por mais diferentes que sejam, tem o elemento da celebração e das festas operando na manutenção das relações coletivas e sociais. E em muitas delas vemos a presença da dança, que talvez para ser incorporada por todos os membros de um evento desses levam passos básicos e repetidos que, ao longo do tempo, vai se mostrando no corpo de cada um de formas distintas, deixando clara a presença das especificidades e de uma identidade pessoal.

O formato circular é dominante, seja pela formação de roda por integrantes de uma festa, seja por uma delimitação espacial, que faz com que todos dançam principalmente dentro daquela arena. Nas pistas eletrônicas sempre vemos isso: um ambiente circular, porém com todos voltados para o DJ, que está entre as caixas de som.

É possível observar claramente elementos de rituais de povos primitivos e tradicionais transpassados para uma pista de eletrônico. Porém essa forma de organização das festas é algo que se constituiu de determinada forma, e hoje vemos uma estrutura comum a todas as festas, que foi desenvolvida ao longo dos últimos 20 anos. Há a presença da cultura *hippie*, que foi resgatada por aqueles mais ligados a questões de espiritualidade, ao mesmo tempo em que percebemos marcantes mergulhos no tempo que com a mistura de sentidos deixa o participante de uma *rave* em seu estado mais animalizado, sem se importar com nada que possam estar pensando:

(...) meu corpo parece se movimentar junto com a música, e, quase sem perceber, estou dançando em meio a uma multidão de desconhecidos. Embalado por um estilo musical que até poucos instantes me desagradava. A sensação de deslocamento passou por completo. Estou misturado àquele corpo pulsante e nem sonho em me importar com a possibilidade de que os outros me achem ridículo. (CHIAVERINI, 2009)

O que é mais interessante dessa frase é o fato de que ao mesmo tempo em que há um sentimento de pertencimento a algo maior, o sentido da individualidade permanece, fazendo com que ele não sinta vergonha de ninguém ao seu redor. Embora não se esteja dançando literalmente juntos, ao som do *psytrance*, em momentos em que a música permanece suspensa por alguns segundos (característica principal do *progressive trance*), todos param de dançar por esse momento, normalmente abrem-se os olhos e, enquanto esperam ansiosamente pela volta

da batida grave, ocorre um reconhecimento de quem está a sua volta. Quando a música volta, um sentimento de euforia invade a pista e a dança volta com mais energia e força que anteriormente.

A intensidade da experiência faz com que ela se aproxime de uma celebração realmente sagrada, que embora não ligada a uma religião específica, estabelece certas convenções do que é certo e errado, o que é bom, ruim, etc.

(...) toda festa, mesmo quando puramente leiga por suas origens, tem certos traços de cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência, as vezes até de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. (DURKHEIM, 2000)

E pode-se dizer que o importante de ter uma experiência como essa é de que, com a consciência alterada é como se entrássemos em contato direto com mais um pedaço de nós mesmos, porém que estava aquietado. Isso gera o desenvolvimento de um novo ponto de vista, uma nova ótica sob as coisas, outra forma de entender relação sujeito – outro – mundo. E não apenas a *performance* presente na pista de dança, mas toda a convivência que se cria em um festival, constitui esta nova ótica.

Em festas de 3 a 7 dias isso fica muito claro e é possível notar claras relações de troca, tanto materiais como imateriais. É um espaço-tempo em que uma outra forma de relação se faz possível, “e, durante um tempo e espaço limitados, o clima de paz e amor, a atmosfera neo-hippie de comunhão e convivência pacífica acabam permeando as relações entre os *ravers*”. (CHIAVERINI, 2009)

Reforça-se uma noção de coletivo diferente da estabelecida na vida em sociedade, na vida cotidiana. E esse é um ponto crucial no estabelecimento da relação com rituais de povos tradicionais. No momento em que cantam e dançam juntos, o que prevalece nos diferentes grupos de culturas tradicionais é o respeito. Tanto com os outros integrantes, como com a própria manifestação. E esse respeito vem dessa manutenção do coletivo ao mesmo tempo em que é estreitamente ligada com a questão da espiritualidade, ou até mesmo religiosidade propriamente dita.

O caráter da dança neste caso é também é de conexão com forças de origem não explicável cientificamente, mas testada humanamente ao longo de milhares de anos. E tratando-se de ritual religioso, tratava-se automaticamente de dança:

Os gregos consideravam a dança como um dom dos mortais e como meio de comunicação entre os homens e os deuses. Vários autores e filósofos clássicos consideram que as características dos deuses era a ordem e o ritmo, e que estas eram também características das danças em seu louvor. Logo, não havia celebração sem dança, pois este era o melhor meio de se agradar, honrar e alegrar os deuses. (MAGALHÃES, 2005)

Inclusive na própria cultura hindu, fortemente presente no universo do *trance*, se acredita em um mito para a criação do universo a partir da dança do deus *Shiva Nataraj*, que dançando emana energias de seu movimento que aos poucos vão se concentrando e formando os planetas. A dança é claramente colocada dentro das estruturas mitológicas e simbólicas das diferentes culturas e religiões, e por vivermos no Ocidente e com fortes valores racionalistas, é difícil estabelecer uma crença como essa e talvez por isso busquemos experiências cada vez mais intensas, como a proporcionada em uma *rave*.

3. TECNOLOGIA NA OBTENÇÃO DO ÊXTASE

Outro ponto importante para entender a singularidade do movimento *trance* é o fato de que, em contraponto as características primitivas e tradicionais, foi justamente o desenvolvimento tecnológico que proporcionou este tipo de ritual. A criação de sintetizadores, o desenvolvimento dos *notebooks*, a criação dos *HD's* e outros aparatos e a internet são fatores essenciais para o desenvolvimento musical desta “tribo moderna”.

Também é cada vez mais presente em festas o trabalho de *VJ's* que utilizam-se de projeção de imagens que interajam com o espaço da festa, de forma a apropriar-se de imagens clássicas da composição simbólica da festa, aliadas a fotos de natureza e animais. Este trabalho acaba sendo determinante da “viagem” de cada indivíduo ali presente, ajudando na indução do estado de êxtase que já vem sendo explorado no corpo pela música e pela dança.

É inovador, no sentido que o entendimento no senso comum que se tem de tecnologia atualmente é de que essa só afasta cada vez mais as relações humanas e torna-as artificiais, como se um perfil na internet funcionasse como um *avatar*, que não deixa de ser você, mas se apresenta como outra ou qualquer coisa. Ver que o desenvolvimento tecnológico propicia uma volta a ancestralidade parece impossível se pensado em conceito, mas há 20 anos existem milhares de jovens testando diferentes jeitos de se colocar isso em prática dentro da cultura *trance*.

Além disso, a internet é hoje o principal veículo de comunicação para a divulgação de festas, troca de músicas e fortalecimento de ideias desta “tribo”. É através dela que se amplia repertório, que se abrangem mais interessados sobre o assunto, que tem ali totalmente disponível qualquer informação que queira obter sobre o tema.

É um paradoxo, é algo que se distancia e se aproxima pelo mesmo motivo e que, na medida em que inaugura uma nova forma de organização, gera um novo entendimento, um novo ponto de vista e até mesmo o início de uma possível quebra de paradigma.

4. CONCLUSÃO

Por essa abordagem direta do corpo é que se faz a importância de falar deste assunto no campo da dança. Tanto no campo das danças brasileiras e tradicionais,

para ajudar no entendimento da formação de um ritual, como uma abordagem mais contemporânea que identifica uma forma de relação entre corpo – ambiente que gera formas específicas de troca e relacionamento. Além do conceito de performance, amplamente estudado na área da dança, e que compreende conceitos de comportamentos que são vividos duas vezes, ou comportamentos revisitados, segundo Schechner.

A dança repetitiva e o movimento exaustivo executado por um grupo de pessoas é algo que remete a um lugar, da consciência humana, mais ligado a comportamentos ancestrais, revelando uma memória de algo que não é mais constituinte nossa atual vida cotidiana, mas sim da história da humanidade como um todo.

Movimento e corpo tornam-se então cada vez mais importantes para o entendimento de fenômenos das mais diferentes áreas, entendendo que corpo é o sujeito e que suas ações geram ativa modificação no ambiente em que se está inserido, da mesma forma como este influencia na realização das ações.

Como diria Thiago Coutinho (2005): “constatei que a busca de êxtase proposta pelos festivais de música eletrônica tem no corpo seu principal meio de comunicação e eficácia simbólica”.

REFERÊNCIAS

CHIAVERINI, Tomás. *Festa Infinita: o entorpecente mundo das raves*. São Paulo: Ediouro, 2009.

NEY, Thiago. Antes de falar, Neandertal criou rave, diz arqueólogo britânico. In *Folha de São Paulo*, 11 jun. 2006.

COUTINHO, Tiago. *O uso do corpo nos festivais de música eletrônica*. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

SCHECHNER, Richard. What is a performance? In *Performance Studies: an Introduction*. 2ª Ed. New York & Londres: Routledge, 2006.

**A VOZ OBSCENA DO CORPO: CORP(ORALIDADE) E MEMÓR(IMAGEM) NA
DRAMATURGIA DE HILDA HILST – A OBSCENA SENHORA D**

Profª Dra. Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira

Universidade Federal de Goiás (UFG)

uraniamaia@hotmail.com

Profª Msa. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira¹

Universidade Federal de Goiás (UFG)

natassiagarcia@yahoo.com.br

Prof. Ms. Adriano Bittar²

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

adriano@studioabittar.com

RESUMO: O presente artigo apresenta um relato de experiência sobre as investigações das linhas de pesquisa *Corpo-vestígios: preparação corporal para a cena e poéticas contemporâneas* e o *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Teatralidade e Espetacularidade na Cena Contemporânea* (CNPq/UFG), em diálogo com NEKA poéticas corporais. A pesquisa pretende devassar a erotização transcendente da alma feminina na obra *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. Os artistas, por meio da dramaturgia, vêm investigando a voz do corpo que pronuncia palavras obscenas e a memória a qual traz imagens. A escrita performática da autora provoca o reconhecimento dos vestígios do corpo como tempo vivido e sua imagem perecível. O grupo tem estudado as obras de Paul Zumthor, e de Simone de Beauvoir como aporte teórico para as interações artísticas, aspirando interseções entre o corp(oralidade) e a memória (imagem); e a dialética corpo e alma na relação entre a feminilidade e o processo de envelhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Processos Composicionais; Memória; Imagem; Envelhecimento.

ABSTRACT: This paper presents the results of an investigation developed by the research lines “*Corpo-vestígios: preparação corporal para a cena e poéticas contemporâneas*” and “*Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Teatralidade e Espetacularidade na Cena Contemporânea*” (CNPq/UFG), and the research group “*NEKA poéticas corporais*”. It seeks to disclose the transcendent erotization of the feminine soul on the book *A obscena senhora D*, by Hilst. The artists on this project are investigating, through the drama, the voice of the body that speaks obscene words, and the memory that creates images. The performatic writing of

1. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, UFG – bolsista FAPEG.

2. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília.

Hilst provokes the recognition of perishable images, and vestiges that reveals the body as a living entity, that ages with time. The theoretical basis that supports this project uses the works of Zumthor and Beauvoir, and aim to find the interfaces between the body-orality and memory-image, and the dialectics body-soul on the relationship among femininity and the aging process.

KEYWORDS: Theatre; Compositional Processes; Memory; Image; Aging.

[...] *quem em mim pergunta irresponsível,
quem não ouve,
quem envelhece tanto,
quem desgasta a ponta dos meus dedos tateando tudo,
quem em mim não sente?*
(Hilda Hilst)

A obscena senhora D, de Hilda Hilst³(2001), parece, à primeira leitura, um enigma existencial a ser desvendado. Aos olhos do leitor desavisado, a escrita performática do texto paradoxalmente desenrola e tece linhas de fuga às proporções do Homem Vitruviano. Mas distante de compor a imagem de um corpo perfeito em sua forma, Hilda escracha os viéses, as frestas, os resíduos, as sobras, e as sombras do corpo por meio da língua, da palavra, da linguagem, do pensamento (des)articulado e elaborado concomitantemente.

A mulher pode, em determinado estágio da vida, expressar a sua erotização transcendente, e sua força propulsora, através do seu corpo. É isso que Hilda Hilst faz, ao abordar a questão do envelhecimento, do tempo e do desamparo que vira companhia, motivado pela derrelição, em sua obra narrativa *A obscena senhora D*. Esta obra foi publicada em 1982, trinta anos atrás, mas se apresenta extremamente atemporal.

Por meio da personagem Hillé, a autora investe no olhar que se (des)do-bra no/pelo/com corpo. Vimos isso, por exemplo, em um monólogo onde Hillé, mulher sexagenária, resolve morar no escuro vão da escada de sua casa, após a morte do marido, Ehud. Hillé faz isso para se afastar voluntariamente do mundo ao seu redor, e do corpo de seu amante, e também para, em sua solidão, refletir a condição humana, a decadência da alma e do corpo. À medida que o texto avan-

3. Nascida em Jaú no dia 21 de abril de 1930, e morta em 04 de fevereiro de 2004, foi uma poeta, ficcionista, cronista e dramaturga brasileira. Ganhou vários prêmios. Mas, apesar da consagração crítica, não teve boa acolhida junto ao público. Refugiou-se durante 40 anos, até a morte, em sua chácara de Campinas, a chamada Casa do Sol. Mas ressentia-se da relativa obscuridade. Numa tentativa de chamar a atenção para sua literatura, lançou uma trilogia dita obscena, composta de *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1992), *Contos de Escárnio & Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991).

ça, percebemos que se instala um diálogo entre Hillé e Ehud, e a necessidade de Hillé de se expressar pela voz fica pungente:

[...] espere, queria tanto te falar, não, não faz agora, Ehud, por favor, queria te falar, [...] desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe, mas é crua, é viva, o Tempo. (2001, p.17)

Com uma conduta não-linear, atemporal e com diversos deslocamentos espaciais, Hilst (2001) propõe um Tempo que possa entrar em contato com os lugares e não-lugares⁴ da corp(oralidade) humana, e constrói uma narrativa difícil de ser caracterizada como sendo objetiva, de ficção ou poética. Utilizando de diversas vozes no discurso, como “quem em mim não sente?” (HILST, 2001, p. 73), os meandros em que fluem as imagens poéticas levam-nos à sensação de vertigem em alguns momentos, nos quais temos a presença/ausência do tempo vivido de Hillé. “O corpo é quem grita esses vazios tristes” (HILST, 2001, p.32), pronuncia a obscena D. Se é um mundo imaginário, ou não, ao que se propõe a vivência da personagem, não podemos afirmar certamente. Contudo, sabemos: sua realidade incide também na memória.

A memória é evocada com mais intensidade quando Ehud morre. Apesar de Hillé ter feito a opção em morar no vão da escada, se isolando do mundo, preservava uma conversação com o marido, enquanto vivo, que em vão tentava trazê-la de volta ao convívio social. No entanto, a partir do luto imposto pela ausência definitiva do companheiro, a personagem entra num processo de rememoração profunda, refletindo sobre o Tempo, a vida, Deus e a morte. Inclusive, uma das suas principais atividades em seu exílio opcional é confeccionar peixes em papéis, colocando-os em um aquário e repondo a água semanalmente. Assim, Hillé tem a impressão de recriar a vida da mesma forma que recria a sua própria vida através das suas lembranças.

Observando a vida que passou, essas lembranças se tornam cada vez mais constantes. Nesse contexto, a voz de Hillé envereda para reflexões filosóficas, tais como: “Por que me chamo Hillé e estou na Terra?” (p. 43), “por que tudo deve morrer, hen Ehud?” (p.42), “você já viu Deus?” (p.43) e “Te busquei Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos” (p. 76).

Diante dessas indagações, a protagonista reflete sobre o corpo, um corpo que através da memória se revela frágil e perecível, um corpo paradoxalmente morto e vivo. Mas também um corpo divino e obsceno:

4. O conceito de *não-lugar* é muito utilizado no teatro contemporâneo para falar de cenários indeterminados, não-localizáveis, atemporais. E, embora esteja conectado de algumas formas ao conceito de Marc Augé (1994), neste momento não está sendo empregado aqui no sentido de um corpo de passagem, ou seja, um corpo cotidiano que transita entre espaços de transitoriedade, como aeroportos e shoppings, por exemplo.

[...] Ehud morto. Ele está em ti, Ehud, agora que estás morto? Fervilha, em muitas cores, pulula, Corpo de Deus em Ehud morto é difícil de ser visto pelo olho do vivo, cobrimos nosso rosto, volteamos, procurando para nossas narinas um tecido grosso. Ehud morto possuído de Deus [...] Convém lavarmo-nos, pelos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxa, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás [...] ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. [...] os segredos da carne são inúmeros, nunca sabemos o limite da treva, o começo da luz. (2001, p. 37- 46)

A memória, na obra *A obscena senhora D*, é uma tomada de territórios, um universo multidimensionalizado circunscrito na intensidade das evocações sensoriais que a autora provoca: as vozes das vizinhas; as vozes da infância; o som da respiração; o escutar do coração; os silêncios das janelas fechadas; as mãos na parede; umas dobras no mármore; uns lírios e uns espinhos; o cheiro de leite; o gosto pela carne; a ausência de luz; as velas; a presença de espelho; a dança da sombra. Neste universo de memor(i)magens — táteis, olfativas, visuais, gustativas, auditivas, sinestésicas/cinestésicas, espirituais e afetivas, a personagem, além dessa reflexão, espera sua morte meditando sobre a existência de Deus e de sua infinitude. É nessa reflexão que percebemos o cruzamento das vozes do passado com as do presente.

Hillé é a obscena que resolve ver o mundo com os olhos ressentidos, porém atentos ao corpo que envelhece, se transforma, e que deixa à mostra as marcas do tempo implacável e impiedoso. Apesar disso, mesmo nesse processo de transformação, esse corpo velho/flácido exala sua erotização transgressora obscena.

O corpo, em seu movimento de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade (BOURDIEU, 2001) traz em si sua relação antropofágica e sistêmica com o mundo. Como explicita a senhora D numa observação atenta do/para corpo, que ironicamente ora se observa, ora é observado, ora se objetifica, ora se humaniza, ora se animaliza, ora se sujeita, ora se interioriza, ora se exterioriza:

Miudez, quentura, gosto. Mover-se pouco. Não dizer. As mãos na parede. No corpo. Pensar o corpo, tentar nitidez. Hillé menina tasteia Ehud menino. Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Porque tudo deve morrer hen Ehud? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a

gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga EHUD. É horrível EHUD. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, EHUD? (HILST, 2001, p. 42)

Esse corpo e sua relação com Deus – o obsceno e o puro – são personificados pela presença de um porco que a personagem carinhosamente chama de “porco-menino”, ao mesmo tempo em que também se denomina de “a porca” em vários trechos da obra. A utilização do porco pode estar relacionada à noção de sexualidade como impura e suja, já que o porco é o símbolo da impureza, representando a luxúria, ao mesmo tempo em que o porco simboliza o divino, o sagrado. É com ele que a personagem confidencia e confessa todos os seus “pecados”.

A obscenidade se revela ainda através da fala da personagem: “A vida foi uma aventura obscena, de tão lúcida” (p. 33). A voz obscena-despudorada da personagem, que fala palavrões e palavras obscenas, permeia sem pudor toda narrativa, se assumindo como algo transgressor, que se perde e que se acha, que se completa e se esvazia, que ilude e se constrói, que interroga e que responde: “melhor que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui uma mensagem erótica.” (ZUMTHOR, 1997, p. 21). A voz é esse emaranhado de atitudes diversas, de responsabilidade assumida no confronto entre o ser e o eterno ser do ser humano.

Nos primeiros encontros para a montagem da *A obscena senhora D*, nos concentramos na leitura do texto poético em prosa, e constatamos como a voz é um elemento forte para a erotização da personagem. Assim, ao refletirmos sobre a voz, pensamos na existência da pressuposição de que a vida tenha surgido a partir de uma interjeição: movimento que circula em torno da própria sensibilidade, do espanto, do espasmo, do sabor, do prazer, da dor, enfim, em torno daquilo pelo qual a vida em si mesma se instaura.

Assim, no processo de montagem, buscamos encontrar passagens, paragens, palavras para o sensível que está escrito no corpo. Encontrar modos de dizer aquilo que nem se pensava poder ser dito, que não é audível muitas vezes nem aos próprios ouvidos, dimensão que a visão dos olhos não pode alcançar, mas que o olhar vibrátil mapeia o que a voz do corpo silencia.

Constatamos que a produção do texto em Hilst solicita uma ação e, embora difícil de ser materializada, a ação, não menos, se manifesta no corpo que pronuncia o texto através da voz. Voz que traz consigo o envelhecimento.

A protagonista defronta a velhice que de repente e irreversivelmente se instaura em sua vida, e a leva a se questionar sobre a vida e a morte: “A idade apodera-se de nós de surpresa.” (GOETHE *apud* BEAUVOIR, 1990, p. 347). É o enfrentamento com a metamorfose do corpo que leva Hillé ao isolamento e à percepção poética, e também nefasta, desse corpo que caminha para a morte, mas que ainda sente sensações eróticas, e que naturalmente entra, gradativamente, num estado de busca para conseguir as respostas metafísicas que angustiam seu espírito.

Pensar o corpo feminino que envelhece, e a relação desse corpo com a erotização, é tentar romper com um tabu instalado nas sociedades humanas que colocam a mulher mais velha numa condição de reclusão, e de negação de sua sexualidade:

Assim como na antiguidade e no folclore, a mulher velha é frequentemente comparada a uma feiticeira, Rabelais descreve a sibila de Panzoust com os traços de uma velha mulher “em estado lastimável, mal vestida, mal nutrida, desdentada, remelosa, curvada, nariz escorrendo, langorosa”. Enfim, a velha mulher assemelha-se à morte. (BEAUVOIR, 1990, p.186)

O preconceito contra a mulher mais velha é notório ao longo da história. Os autores a esquecem e a relegam a personagens secundários, sem muita importância, e elas jamais são protagonistas de uma história de amor: “Há um prazer em humilhar a velha mulher, comparando-a a uma jovem.” (BEAUVOIR, 1990, p. 184). A velhice não interessa à sociedade, e estudar esse período da vida não é prioridade. A sociedade silencia sobre o tema, a literatura o relega ao clichê, esconde-a ao invés de revelá-la. Os idosos são tratados como seres inferiores, e os meios de comunicação os apresentam como decadentes. Existe uma tirania dos mais jovens sobre os mais velhos. O certo é que a velhice é inevitável e intransferível:

De todos os fenômenos contemporâneos, o menos contestável, o mais certo em sua marcha, o mais fácil de prever com muita antecedência, e, talvez, o de consequências mais pesadas é o envelhecimento da população. (SAUVY apud BEAUVOIR, 1990, p. 271)

Em nosso processo também ficou evidente, à medida que a leitura do texto dava força à presença marcante da voz erotizada, feminina e envelhecida, que deveríamos preparar o corpo da atriz que interpretaria tal texto de forma a criar possibilidades irrestritas para que ela agisse o tempo todo de modo perceptivo, em enação e autopoiese (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003. MATURANA; VARELA, 1980; NÖE, 2005). Era necessário desenvolver outra referência edificante para o corpo, que se encontrava muitas vezes inundado de informações, e, ao mesmo tempo, perdido de referências que sustentassem a presença artística.

O corpo deveria ressoar sentido (DAVINI, 2010. PACHECO, 2010). A noção de corpo ressoante (DAVINI, 2010), alinhado às micro-políticas do desejo, superaria as abordagens da atuação baseadas na introspecção. De acordo com Davini, a atuação baseada na emoção, preponderante em nossos tempos, faz com que cada intérprete procure dentro de si algo que possa dar sentido a um movimento ou ação exterior. A criação de um dentro, proveniente da carga emotiva individual, e de um fora, vindo do personagem, enfatizaria a relação dual que descreve o corpo por tanto tempo. Ela também produz uma atuação baseada nas emoções de quem interpreta e não do próprio personagem interpretado. A excessiva ênfase

ao caráter emotivo individual da interpretação mata a cena. Em contrapartida, a interpretação baseada não em um “sentir”, mas em uma maneira complexa de vincular sentidos, inteligência e técnica, é mais justa: “Ressoar é abrir e multiplicar sentidos e requer, portanto, de um imaginário em constante expansão nutrido por uma prática conceitual sintonizada com as temperaturas micro-políticas do desejo.” (DAVINI, 2010).

Para chegar a este corpo, várias imagens foram escolhidas pelos membros da equipe que preparavam a senhora D, por se relacionarem direta ou indiretamente ao texto, e ao corpo pretendido: a foto de janelas azuis em perspectiva; escadas em diferentes tipos e profundidades; a ilustração de uma senhora idosa com as pernas abertas e a buceta arreganhada; duas mãos que se enrugavam com a ação do tempo; vários espelhos em perspectiva; e o desenho de uma senhora careca de olhos arregalados, debruçada em uma murada, vendo estrelas. Esses estímulos imagéticos, que poderiam servir de base para o surgir de uma subjetivação que levasse à criação da poética da cena, foram chamados de células corporais⁵ primárias (Figura 1).

O exercício que se fez, para que as células corporais pudessem ser incorporadas, foi o refletir sobre as imagens sugeridas, tendo em vista os seguintes questionamentos: o que colou em sua pele, o belo, na célula trabalhada hoje? o que àquela imagem sugeria? que parte do texto liga com o que àquela imagem sugeria? que temperatura de luz, som, voz, corpo, a célula causa? As células propostas estavam ajudando a atriz, e toda a equipe, a chegar ao tecido poético necessário.

A partir das leituras dramáticas e do estudo das células corporais primárias, a atriz foi progressivamente sendo provocada para que refletisse sobre as questões que surgiam. Como ela vivenciara o envelhecimento até agora? E no seu corpo amadurecido, como é que as dobras e rugas eram encaradas? E a sexualidade feminina em transformação, como era absorvida e o que gerava de comportamento cotidiano? Era possível ser obscena? E como se dava a relação da atriz com outras mulheres mais novas, cheias do vigor excessivo da juventude? E a morte, finitude da vida, o que gerava de desejos? E a relação com o sagrado e divino, o que significava? E as memórias que se transformam em imagens e células, que dão novo fôlego ao baú de recordações pessoais, e transformam-se em voz e gesto?

De maneira rizomática e corajosa, toda essa vivência em ebulição foi levada para o desafio da atuação, como se uma amostragem do processo de construção da

5. “Denomina-se célula corporal qualquer estudo artístico que, impresso em papel ou feito em gesso, tela ou no que mais puder ser imaginado, até mesmo no próprio corpo humano, tenha como tarefa revelar texturas, imagens, cores e linhas de movimento de partes anatômicas dos corpos humanos e de, através de metáforas imaginadas, fazer com que os corpos acordem em si uma gestualidade mais expressiva. Ao revelar o que normalmente está escondido, ou ao propor uma imagem que poderá vir a funcionar como uma motivação para entrar em contato com os sentidos, as células corporais estimulam representações internas dos movimentos que serão executados.” (BITTAR, 2005, p. 113)



Figura 1. Células corporais primárias: a – Janelas em perspectiva. b – Senhora careca debruçada em uma murada. c – Deusa Sheila Nagig | Fontes: a – arquivos próprios. b – ARANTES, 2008. c – retirada de hranajanto.com/goddessgallery/sheila.html, acesso em 20/08/12.

personagem pudesse finalmente dar vida à senhora D. E tudo isso em um cenário perfeito: a seleção feita através de curadoria específica nos convidou para uma sessão de fotografia com o fotógrafo Kazuo Okubo, especialista em nus artísticos, que seria realizada no AZ Decoração⁶, uma loja de design goiana, que prima pela valorização de artistas locais e internacionais. O desafio lançado era não só o de dar vida à Hillé através do nu artístico, mas também a relação que deveria ser construída com vários objetos de design de uma das melhores lojas de decoração do Brasil.

O objetivo foi experimentar o espaço cênico – o qual não anuncia somente um cenário que dá consistência ao espaço – potencializando o corpo, engendrando as perspectivas desses territórios existenciais. Por meio da apropriação do espaço corp(oral) da atriz, pretendíamos elucidar outras narrativas. O “apropriar-se” esbarrou/esbarra nos limites do corpo de quem atua, e daquilo que por ora chamamos objetividade/subjetividade, como foi experimentado no ensaio com o fotógrafo Kasuo Okubo. Na oportunidade pudemos experienciar as dinâmicas espaciais em forma relacional com o espaço corpóreo, dialogando com o espaço, com objetos e com pessoas, usu(fruindo) da ideia do dentro/fora; da continuidade/descontinuidade; de ambientes de passagens; e rotas de acontecimento.

6. Para Armazém da Decoração, ver www.azdecor.com.br.

Assim, as interseções com o espaço não deixaram de ser uma espécie de movimento, na medida em que é registrado o deslocamento do corpo vivo criando uma trajetória... um desejo que se materializa no movimento, na imagem do movimento capturada pela câmera fotográfica, e ainda na imagem em movimento aos olhos de quem assiste ao acontecimento como uma película. O que também ocorre no texto de Hilst:

Subíamos juntos os degraus desta mesma escada. a cama. o gozo. o ímpeto. depois sono e tranqüilidade de Ehud. seus débeis sonhos? modéstia. humildade. e cólera muitas vezes: vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca. Afilado, leve, caminhava de um jeito como se soubesse que encontraria tudo nos seus lugares certos, como se nele Ehud, morasse o Tempo, e Ehud o domasse. (HILST, 2001, p. 35)

Por essa via, o desejo ou o objeto de desejo pode ser um caminho ou uma trajetória para compreender seus próprios espaços: o corpo do outro é um espaço a percorrer, ou um espaço/tempo percorrido. Na experiência da observação de outras pessoas, por exemplo, e até mesmo observando a atriz que foi fotografada, pôde-se ver uma vivência no corpo. Ou seja, vimos um tempo encarnado, encarnado também no espaço (PANKOW, 1988). Criamos a possibilidade de conceber a personagem a partir, e por meio do espaço observado, sentido, percebido, reconhecido, identificado, estranhado, vivenciado, fotografado. Com isso, experimentamos a condição de compor a personagem com vistas no entremeio do tempo-espaço e dos objetos, como sugere a tessitura de *A obscena senhora D*.

E lá estava Hillé, pelada, em frente ao fotógrafo brasileiro, nuazinha em pêlo, excitada com a oportunidade, e, ao mesmo tempo, horrorizada com a exposição da figura. Uma simples dica denunciou a falácia das risadas nervosas frente ao constrangimento todo: "... a Senhora D está em casa, viu? Em sua intimidade, com seus devaneios mortalmente realistas, e seu porco-menino!" Click! A foto que seria a escolhida para a exposição (Figura 2) tinha sido feita!



Figura 2. A atriz Urânia Maia no making off da sessão de fotos no *AZ Decoração* | Fonte: BARCELOS, 2012.

Ao contemplarmos a fotografia, notamos que uma personagem pode se fazer brotar no/do contato, na experiência de provocar a pele. A pele, o maior órgão do corpo humano, é uma fronteira entre eu e o outro, portanto, uma possibilidade de interação e potencialidade pontifícia com a sensorialidade, a sensualidade, o imaginário...

Naquele ensaio fotográfico, em que Hillé começou a se desvelar frente a nós, a transfiguração exponencial da cena artística, principalmente a visual, foi observada quando a atriz e seu corpo, entendidos de forma diferenciada pela equipe, eram expostos a uma ação inata em percepção, ou em enação. A obscuridade devassada da obra de Hilda Hilst havia se revelado.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. *Não-Lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BEAUVOIR, S. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BITTAR, A. *Hibridismos e Interfaces*: o estudo de células corporais para o dançarino de uma partitura coreográfica contemporânea. 2005. Dissertação (Mestrado em Dança). UFBA, Salvador.
- BOURDIEU, P. *Mediações Pascalinas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- DAVINI, S. Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. *Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: EdUNQ, 2007.
- DAVINI, S. *O Corpo Ressoante*: estética e poder no teatro contemporâneo. Disponível em: <silviadavini.blogspot.com>. Acesso em agosto de 2010.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- LÉVY, F.; SEGAUD, M. *Anthropologie de l'espace*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.
- MATURANA, H.; VARELA, F. *Autopoieses and Cognition*: the realization of the living. Netherlands: Reidel Publishing Company, 1980.
- NÖE, A. *Action in Perception*. USA: MIT Press, 2005.
- PACHECO, S. *Do Corpo como Instrumento ao Corpo como Lugar*. Disponível em <silviadavini.blogspot.com/2008/08/do-corpo-como-instrumento-ao-corpo-como.html>. Acesso em abril de 2010.
- PANKOW, G. *O homem e seu espaço vivido*: análises literárias. Campinas, SP: Papirus, 1988.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A Mente Incorporada*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucite, 1997.

EU PASSO: PERFORMATIVIDADE E LOCAIS DE FALA.

Valéria Vicente

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

vicentevaleria@yahoo.com.br

RESUMO: A performatividade vem sendo entendida como um dos aspectos possíveis que norteiam o reconhecimento da contemporaneidade na dança (Marques, 2012). De acordo com Jussara Setenta (2008) esta dá materialidade a uma atitude política em relação ao corpo que dança. Homi Bhabha (1998) utiliza o conceito de performativo opondo ao conceito de pedagógico como um modo de ler embates simbólicos. A comunicação proposta pretende relacionar essas discussões à produção coreográfica tomando a minha experiência com a prática de criação com frevo como elemento norteador.

PALAVRAS-CHAVE: Política, criação coreográfica, Frevo.

ABSTRACT: Performativity has been seen as one of the possible aspects that guide the recognition of contemporary dance (Marques, 2012). According Jussara Setenta (2008) this gives materiality to a political attitude regarding the dancing body. Homi Bhabha (1998) uses the concept of performative opposing the concept of teaching as a symbolic way of reading struggles. The proposal seeks to communicate these discussions relate to the production choreographic taking my experience with frevo as guiding element.

KEYWORDS: Politics, choreographic creation, Frevo.

Eu queria mostrar pra vocês movimentos que eu aprendi na minha infância, lá em Olinda, perto da casa da minha vó. Na verdade, um movimento, que me dava momentos de prazer, de muita alegria. Era também um pouco subversivo, fazia parte de uma trela, da expressão de algo um pouco proibido, um pouco exagerado. Que expressava um tipo de virilidade desconcertante. Esse movimento que pretendo mostrar, eu aprendi na rua, observando as pessoas fazerem e tentando entender, intuindo seu significado. Aprendi com imitação mesmo, que são os processos mais comuns desse aprendizado informal... O que vou mostrar é pouco usado ultimamente, pelo menos eu nunca mais vi ninguém praticá-lo. Ele pode ser feito de diversas formas. Em geral, eu gosto mais com movimentos diretos, executados com peso forte. Mas ele também pode ser feito de forma sinuosa. Pode ser feito com um pouco mais de ênfase na região do púbis e também pode ser feito com as duas mãos.

Esse texto, proferido por mim no momento da apresentação da palestra Eu Passo, no Seminário Interseções Corpo e Memória serve para emoldurar

a apresentação de um movimento simples e obsceno chamado “Cipa”. Em termos de significado seria o equivalente a dar uma banana ou dedada, mas é mais enfático, pois envolve todo o corpo e dá ênfase à região genital.

Ao realizar esse gesto junto a esse texto tem a intenção de iniciar uma narrativa comumente atrelada às danças populares para interromper essa narrativa enunciando ou denunciando a maneira como simplificamos e romantizamos as danças populares. Infância, prazer, espaço público e passado são ingredientes que por nossa tradição intelectual tendem a engrossar o caldo do folclorismo e das narrativas estabilizadas da cultura nacional. Assim, raramente pensamos que esses elementos possam ser atrelados a situações agressivas ou denunciadoras.

Isso acontece porque, em geral, é o discurso romântico que legitima a produção das culturas populares e este remete a um ideal de povo que o coloca como defensor da cultura original e pura do homem, representada nos folguedos e danças populares. Faz parte desse ideal romântico a crença de que as culturas populares seriam “puras”, “ingênuas”, “boas”, e a ideia de que o popular e o folclórico não são influenciados pela sociedade moderna e que precisam ser protegidos.

No Brasil, a valorização de elementos da cultura popular fez parte da construção da identidade da nação. A estrutura simbólica do estado moderno, como bem explicaram Hobsbawm e Ranger (1997), é construída a partir da necessidade de reforçar coerência social e história comum para culturas diversas dentro de um território. Os discursos que articulam a nação moderna tentam eliminar as contradições que lhe são inerentes e para isso apresentam tradições recentes como legados imemoriais.

A leitura de *A Formação do Balé Brasileiro*, de Roberto Pereira (2003), nos mostra que é através do desejo de construir uma simbologia para a nação e uma dança nacional que elementos das culturas populares passaram a ser introduzidos no cenário do que é reconhecido como a Arte da dança. No entanto, nessa dança encenada no Brasil, o povo, para ser representativo da nação, precisa ser tratado como um símbolo abstrato, que, ao mesmo tempo em que representa a nacionalidade, apaga suas irregularidades reais. É na suposição da possibilidade de homogeneizar esse conjunto plural como Um, que a modernidade lida com o povo, as culturas populares, e os ressignifica em prol do imaginário da Nação.

Como detalhei no livro *Entre a Ponta de pé e o Calcanhar* (VICENTE, 2009, p. 30),

É possível verificar essa operação nos espetáculos estudados por Pereira (2003) nos quais o status de nacionalidade é atribuído através da presença de índios que simbolizariam a ingenuidade e passividade do mito de fundação do país; do negro que traria da África a sensualidade e magia brasileira; do nordestino que preservaria as heranças dessas “raças” diante da modernização. Todos fariam parte de um mito de gentileza, passividade alegre e, eventualmente, de malandragem. Nessas narrativas, o europeu nunca é invasor, escravocrata ou violento, ele é o manto de civilização capaz de dar sofistica-

ção e educação aos movimentos efusivos dos quadris. Organizados segundo o pensamento de simbolizar a nação, o povo e os elementos locais ficaram presos ao estereótipo e a uma narrativa histórica que corrobora os mitos fundacionais do país que não faz guerra. Assim, as contradições e arbitrariedades da colonização, da república e dos sistemas políticos ficam silenciadas.

Com essas duas situações de dança – a minha cena e os espetáculos do Balé Municipal do Rio de Janeiro – posso explicar os conceitos Pedagógico e Performativo, apontados por Homi K. Bhabha (1998) como elementos da Diferença Cultural e instrumentos para ler os embates simbólicos que ocorrem no interior da nação moderna.

Homi K. Bhabha entende que a contradição inerente à ideia de nação irrompe em práticas performativas que rasuram suas fronteiras totalizadoras e perturbam as manobras ideológicas. Segundo ele, é justamente na ambivalência do signo nacional – no caso do Brasil, a cultura popular seria um desses signos – escolhido para representar um conjunto homogêneo, e a sua impossibilidade de realização plena na prática cotidiana, que novas narrativas surgem, questionando a capacidade representativa desses signos. Essa ambivalência enfatizada por Bhabha tem, nos conceitos de pedagógico e de performativo, um modo de ler os textos no interior da nação.

Segundo ele, o pedagógico tem uma temporalidade ‘continuista’, cumulativa, vê o povo como um objeto histórico *a priori* e funda a sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, que “representa a eternidade produzida por auto geração” (1998, p. 209). Já o performativo se organiza numa estratégia recorrente e entende que só é possível construir o povo na performance da narrativa, o seu “presente” enunciativo, marcado na repetição e pulsação do signo nacional. Na apropriação dessa discussão apresentada em meu mestrado em Artes Cênicas (Vicente, 2009), proponho entender a dimensão pedagógica como uma ação que ratifica as ideologias do poder e a dimensão performativa, como ação que cria fissuras nas lógicas hegemônicas. Portanto, a performatividade não está necessariamente na forma de fazer ou no que é apresentado e sim na relação que as ações fazem emergir em seus contextos – no seu tempo e no seu espaço. Apesar da ênfase que Jussara Setenta, ao utilizar o conceito de performatividade à dança contemporânea, dá à necessidade de não trabalhar com repertório para realizar a performatividade na dança, concordamos com esta pesquisadora quando afirma:

Os proferimentos performativos reestruturam as condições de possibilidade do ato de fala para viabilizar a ocorrência de outras falas que questionem a existência de um contexto dado e atuem para a inauguração de novos contextos. (SETENTA, 2008, p. 37)

A perspectiva pós-colonial apresenta, portanto, a compreensão de que, no interior das práticas culturais, discursos e ações inscrevem um espaço para minorias e culturas subalternas que desestabilizam as grandes narrativas de homogeneidade e hierarquias de poder. De forma complexa e lidando com as dificuldades inerentes a essa proposta, as leituras pós-coloniais permitem também a construção de um “entre-lugar” discursivo, capaz de dar suporte às necessidades e histórias de grupos de países não hegemônicos nas disputas por espaço, autonomia e poder.

Ao interromper a narrativa comum sobre a dança popular com um gesto agressivo, estabelece-se uma situação de dúvida, um questionamento sobre porque o gesto era inesperado e sobre qual gesto pareceria mais adequado à situação – ou seja, que movimento daria continuidade à idealização da dança brasileira. A interrupção dessas narrativas estabilizadas que foram alçadas ao status de verdade torna a ação performativa, no sentido apresentado por Homi K. Bhabha em seu livro *O local da Cultura*.

Com essa compreensão da performatividade como ação que acontece no presente da enunciação (e que, portanto, precisa ser remetida ao contexto) posso caracterizar como performativa a atuação da bailarina Maria Baderna, no Teatro de Santa Isabel, no ano de 1851, ou seja, no século XIX. Convidada de honra para agradar as elites locais que viam, no balé europeu, símbolo de distinção e sofisticação, Maria Baderna apresentou-se com grande sucesso, em sua estreia. No entanto, durante a sua temporada no Recife a mesma encenou um *lundum*¹, dança de origem africana, no palco daquele teatro. Dessa forma, ela deu corpo e cena a discussões que fervilhavam na cidade. No Recife, conhecido como palco de abolicionistas e revolucionários, cidade de convergência de intelectuais devido à qualidade da Faculdade de Direito, a apresentação da bailarina dançando coreografias importadas da Europa explicitava o projeto de embranquecimento, que a elite brasileira propunha para o desenvolvimento do Brasil. Ao apresentar um *lundum*, dançando juntamente com negros em pleno sistema escravista, a dança se tornou lugar de enunciar o sistema de impropriedades (Schwarz, 2000) que constitui a História do Brasil.

A operação criativa de Maria Baderna era simples: Apaixonada pelas incorporações de danças nacionais como a *cachucha*² e o *scottish*³, (Corvisieri, 2001, p. 93), que responderam a uma fase do romantismo no balé e ganhavam

1. *Lundum* é dança de origem africana, dançada por populares nos séculos XVII e XVIII. Considerada provocante e libidinosa, é realizada como um jogo de sedução em que a mulher rebola de forma provocante e o homem se aproxima acompanhando o rebolado.

2. A *cachucha* era uma dança espanhola em três tempos, em que o dançarino, ao som das castanholas, começava a dança num movimento moderado, que ia acelerando, até terminar num vivo volteio. Esta dança teve uma certa voga na França, quando a célebre dançarina, Fanny Essler, a dançou na Ópera de Paris.

3. Dança de origem escocesa.

destaque nos palcos europeus⁴, pareceu natural à bailarina aprender as danças que os populares dançavam nas ruas. No entanto, naquele momento (sublinho a questão do tempo) e contexto, o procedimento que enaltecia as diferentes nações, revelava a arbitrariedade da pretensa nação brasileira. Em outros contextos – de tempo e espaço – essa mesma operação artística poderia ser lida como ação pedagógica. De acordo com Bhabha (1998, p. 65),

A razão pela qual um texto ou sistema de significados culturais não pode ser auto-suficiente é que o ato de enunciação cultural – o lugar do enunciado – é atravessado pela *différance* da escrita. (...) É essa diferença no processo da linguagem que é crucial para a produção do sentido e que, ao mesmo tempo, assegura que o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente. (*sic*)

Da mesma forma enfatiza a importância do contexto de enunciação como fundamental para a percepção dos sentidos e significados:

É o Terceiro Espaço – o espaço criado no momento da enunciação – que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que os significados e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. (BHABHA, 1998, p. 68)

Voltando à performance apresentada no início desta fala, ela também traz a cena uma outra questão relacionada à participação das artes populares na cena da dança. Se vocês perceberem, ao substituir o provável movimento tradicional pela Cipa, eu fiz sumir de cena justamente o que eu tenho trabalhado para pôr em cena: a materialidade das danças populares que constituem minha corporalidade. O popular, a dança popular, o passo, precisou estar fora da cena para ser performado.

A compreensão da construção historicamente construída que liga cultura popular a nacionalismo gerou, em críticos e artistas da dança contemporânea, certa rejeição aos trabalhos que envolvem elementos das culturas populares. Os artistas que persistem em algo do tipo parecem ser acusados de serem cúmplices

4. O balé Romântico, na Europa, estava diretamente ligado ao movimento de estabelecimento dos Estados-nações. Nesse contexto, para que uma unidade econômica pudesse ser alcançada, era necessário, antes, alcançar uma unidade nacional. Nesses países, o nacionalismo é antecedente à formação do Estado e funciona como um instrumento de sua formação, e seus teóricos “precisam buscar as raízes históricas, e até míticas, de um espírito nacional que justifique e garanta a nação” (Leite, 1992:26, apud PEREIRA, 2005:54). Esse é um dos motivos pelo qual parte da trajetória do Balé Romântico destaca características de nacionalidade que distinguem as nações emergentes entre si. Ver mais detalhes na Parte I do livro já citado A Formação do Balé no Brasil, de Roberto Pereira (2005).

do sistema, corrompidos por questões mercadológicas, turísticas ou por políticas públicas alicerçadas naquela compreensão de arte brasileira, construída com base no romantismo e na necessidade da imagem de nação homogênea. Nesse sentido, qualquer abordagem a elementos “regionais” pode ver-se presa no reverso de uma mesma armadilha, pois, nessa perspectiva, em princípio, toda criação que de alguma maneira se refere ao universo popular precisa passar na prova de não estar endossando aquela prerrogativa de nacionalidade. E, obrigando ao artista uma atitude combativa contra o discurso da nação, o popular só pode vir à cena para anular-se. Diante dos sistemas simbólicos construídos, torna-se difícil criar condições de enunciação que evitem as leituras simplificadoras, nacionalistas ou folclorizantes. Podemos ver que artistas como Angelo Madureira e Ana Catarina Vieira construíram a maior parte do seu repertório apresentando a questão e buscando legitimar sua proposição de criação artística a partir do repertório da dança brasileira⁵.

Em minha trajetória coreográfica, o frevo surge como uma confissão corporal. À medida que técnicas somáticas e estratégias criativas me faziam interpelar minha corporalidade, a insistência do frevo irrompia nas improvisações e modos de estar. Isso se torna questão para uma produção artística em 2005 e continua desde então, com diferentes formas de interpelação.

A primeira abordagem coreográfica “Fervo” construída com quatro dançarinos tentava interromper os discursos convencionais sobre o frevo através de uma abordagem histórica. O argumento da organização dos laboratórios e da encenação sublinhava os elementos agressivos, desordenados e desorientados que fazem parte da história dessa dança. Eu intentava que ligando o frevo à materialidade de sua existência social – a cidade do Recife e seus problemas – poderia criar algum tipo de fissura no discurso corrente.

Já no trabalho seguinte, Pequena Subversão, procurei me afastar das discussões da nação e do popular, e atuar com as questões físicas que o frevo me interpelava. Ou seja, trabalhar como uma artista de dança que não precisa estar sempre pedindo licença para criar. Descobri que faz parte da atuação em dança hoje construir não só o corpo, o movimento, a estrutura da encenação, mas também o contexto onde performatizar.

A cipa é usada quando a gente percebe que tem alguém querendo “sacanejar” a gente, colocar a gente num certo lugar; e a gente se adianta e enuncia com o corpo a pretensão do outro, e a interrompe. Muitas vezes tive vontade de dançar esse gesto, para interromper as ideias pré-concebidas sobre a pertinência do trabalho de vários colegas e do meu. Mas resisto à possibilidade de introduzir essa palestra como prólogo das minhas apresentações.

5. Dança brasileira é o termo cunhado pelo Balé Popular do Recife, grupo de formação de Ângelo Madureira, para nomear a dança criada a partir dos repertórios de movimento de folguedos populares do Nordeste.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- AYALA, Marcos, Novais e Maria Inês. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFGM, 1998.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CORVISIERI, Silvério. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- KATZ, Helena. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Tudo é Brasil*. [S.L.: s.n], 2005, p. 121-131.
- MARQUES, Roberta Ramos. Das tecnologias visuais ao corpo em cena na dança contemporânea, o que implica performatividade? In: ZACCARA, Madalena & CARVALHO, Livia Marques (org.). *Paisagens plurais: artes visuais e transversalidades*. Recife: Ed. Universitária da UFPB, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. *Danças populares como espetáculo público no Recife, de 1979 a 1988*. Recife: [s.n.], 1993.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2003.
- SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas editoras; ed.34, 2000.
- VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu Rural: O espetáculo como espaço social*. Recife: Editora Associação Reviva, 2005.
- _____. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife*. Recife: ed. Universitária da UFPE, Olinda: ed. Associação Reviva, 2009.

CORPOS BRASILEIROS – O BAILE NA ALDEIA DE CARAPICUÍBA: A EXPERIÊNCIA COM A DANÇA BRASILEIRA NO PONTO DE CULTURA OCA – UMA ESCOLA CULTURAL

Vera Cristina Santos e Silva de Athayde¹

Ponto De Cultura – Oca – Uma Escola Cultural (SP)

vera.cris.dancabr@gmail.com

RESUMO: O presente artigo discute a relação entre a dança brasileira e a educação no Ponto de Cultura OCA – uma escola Cultural, localizada na Aldeia de Carapicuíba (SP). Esta relação é discutida a partir das matrizes culturais brasileiras e dos modos de transmissão dos fazeres e saberes dos mestres populares e brincadores², considerando, ainda, a relação arte e vida no universo simbólico brasileiro e a história pessoal dos educandos da OCA. Compreende-se, além disso, esta corporeidade brasileira como um espaço de abordagem cultural, social e artística, já que identificamos esta experiência como possibilidade de uma educação transformadora, que dialoga com práticas corporais e seus valores e imaginários, de forma a oferecer novas ações para o âmbito escolar tradicional e não tradicional brasileiro, um olhar mais crítico que, até então, subsiste nos imaginários escolares; ações pouco exploradas pelos educadores na atualidade, principalmente nas escolas públicas das comunidades e periferias brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Cultura; Dança Brasileira; Educação; Patrimônio Imaterial Cultural.

ABSTRACT: The present article discusses the relationship between the Brazilian dance and the education at the cultural spot OCA – a cultural school, located in the village of Carapicuíba (SP). This relationship is discussed starting with the Brazilian cultural matrices and the ways of transmission of doings and knowledge of both popular and player masters, also considering the art and life relation in the Brazilian symbolic universe, and the personal history of the students at the OCA. In addition, one can understand such Brazilian corporeity as a space of cultural, social, and artistic approach, once this experience has already been identified as a potential transforming education, that converses with corporal practices, its values and imaginaries, in a way that offers new actions to both traditional and non-traditional Brazilian academic environment; a more critical look that, thus far, subsists on the academic imaginaries; actions not currently very explored by educators, mainly in public schools, communities, and low-income neighborhoods in Brazil.

KEYWORDS: Art; Culture; Brazilian Dance, Education; Immaterial Cultural Patrimony.

O PONTO

A OCA – Uma Escola Cultural, ou OCA – Associação da Aldeia de Carapicuíba (nome dado pelo estatuto da Ong), é um Ponto de Cultura,³ uma escola cultural fundada em 1996, na Aldeia de Carapicuíba-SP (aldeia jesuítica de 1580, hoje território de migrantes nordestinos), que executa projetos baseados na história e na afirmação da identidade por meio de alguns órgãos como o Centro de Referência da Cultura Brasileira, o Centro de Estudos e Irradiação da Cultura da Infância, o Centro de Formação de Educadores Brincantes e o Núcleo de Estudos e Criação da Indumentária e Figurino Brasileiro. O que caracteriza o trabalho da OCA é o território de possibilidades educacionais, criativas e a valorização do ser social por meio do encontro da dança com a música, o canto, as brincadeiras, o cinema, a literatura, a capoeira, as artes e artesanatos, permitindo um diálogo dos conteúdos pedagógicos com as integrações das linguagens citadas.

A escolha por este objeto de estudo foi determinada em consideração à minha trajetória de 14 anos envolvida como educadora, pesquisadora de dança, coreógrafa e coordenadora do Centro de Referência da Cultura Brasileira na OCA. Este é um tempo significativo para estimular uma reflexão sobre abordagem educacional e criativa fundamentada nas matrizes corporais brasileiras e a sua investigação em práticas e pensares corporais no cotidiano do Ponto, além de colaborar com a construção de um patrimônio simbólico para as atuais e novas gerações de educandos da OCA. Assim, mais uma possibilidade de produção de conhecimento, que dará continuidade a uma história de uma comunidade brasileira que se faz presente através das trocas de seus saberes, fazeres e pensares em múltipla relação de ensino e aprendizado, por se tratar, principalmente, de uma educação cultural, levando em consideração que cultura é cultivo, *cultura não se injeta, se prática* (BARBOSA: 1998,46).

O estudo de uma cultura e educação que impulsiona o encaminhamento de jovens, a chamada monitoria, para instituições culturais e educacionais, ora no papel de aprendiz de novos saberes, ora no papel de futuros educadores em estágio e experimentações, intercâmbio com o universo acadêmico, espetáculos artísticos, residências artísticas com artistas e mestres populares convidados e formação de educadores. Por fim, a integração dos familiares, um espaço para adultos e idosos da comunidade, no projeto *Quarta Brasileira*, encontro para dançar com intuito de enfatizar a qualidade de vida e saúde em diálogo com a cultura.

TERREIRO A CÉU ABERTO

Sendo assim, este artigo é resultado da minha participação como aluna especial no Programa de Pós-graduação da UNESP, na disciplina Arte, Cultura e Educação, sob a responsabilidade da Professora Doutora Rejane Coutinho, com objetivo de preparação para a seleção de doutorado. Este presente artigo está embasado no estudo apontado pelo Imanol Aguirre (2008, 2009) que se norteia nas discussões

sobre patrimônio cultural e práticas em educação artística; nos estudos de Santos (2006), focados em Corpo e Ancestralidade. Considero importante enfatizar que o estudo de Imanol em relação à educação artística, nesta bibliografia citada, consiste em pensar nos desafios da escola tradicional, ou *formal*, como ele se refere; e a experiência aqui relatada é pautada no ensino não tradicional, *educação social ou pedagogia cultural* (termos usado por Imanol, que serão discutidos mais adiante), desafios que aparentemente são distintos, porém, complementares, porque abrem um diálogo para uma possível relação de convergência e divergência, assim como suas contribuições no estudo da dança, arte e educação.

PASSOS AO AR LIVRE

A ginga dos passistas é um trampolim para as suas arremetidas.

(OLIVEIRA, 1985, p. 100)

A dança brasileira foi introduzida na Oca em 1996, por meio de Jorge Luciano da Silva, o Fôão do Frevo, pernambucano, dançarino popular e de capoeira, a convite da Maria Amélia Pereira, educadora e mentora do projeto da Oca. Este convite teve como objetivo proporcionar uma educação que visasse à construção de uma identidade e uma qualidade de aprendizagem, que até então subsistia na Aldeia, tomando como apoio o que diz Kincheloe (1997) sobre uma educação crítica:

(...) é pressupor que os humanos são agentes ativos cuja autoanálise reflexiva e conhecimento de mundo levam à ação, através de perguntas originais em ambientes favoráveis ao surgimento dessas perguntas. (KINCHELOE, 1997, p. 186)

As primeiras práticas corporais orientadas pelo educador Jorge Luciano tiveram como base a dança do Frevo (OLIVEIRA, 1985), com um número reduzido de crianças no pátio da Aldeia, ao ar livre, saber que lhe foi ensinado pelo Mestre Nascimento do Passo⁴ nas ruas de Olinda e Recife. Nesta fase, os seus fazeres eram fundamentados nos ensinamentos do mestre Nascimento por meio da observação, da imitação e das interpretações pessoais, procedimento comum no contexto dos saberes da cultura popular.

Entre os anos de 1996 e 1998, conheci e estabeleci relação com o dançarino Jorge Luciano através de práticas comuns com a dança do Frevo, na fundação de um grupo de dança popular, *Calungas do Passo*, no qual atuamos juntos durante sete anos em espaços culturais e artísticos dentro e fora da capital paulista. Logo, a partir destas vivências, começou a ser traçado o meu ingresso para a Oca, que seu deu no ano 1999, pela premiação da bolsa sócio-cultural da Fundação Vitae (SP), que obtive em parceria com Jorge Luciano. A minha chegada à OCA se caracterizou com o fortalecimento do estudo da dança brasileira em diálogo com os caminhos da cena e suas interpretações individuais e coletivas e na abertura

para o diálogo com uma *pedagogia cultural* (AGUIRRE: 2009) em uma comunidade que até então esses valores simbólicos se encontravam adormecidos ou mesmo desconhecidos. Dentro dos estudos de Aguirre (2009), a *pedagogia cultural*:

(...) Quer dizer, todo um conjunto de conteúdos formativos que não são administrados pelas vias tradicionais da educação formal, mas sim pelos meios de comunicação de massa, basicamente (AGUIRRE, 2009, p. 165).

Apoiando-me na citação do autor citado, considero que o conceito de pedagogia cultural vai de encontro às práticas educacionais da Oca, apesar de o autor destacar a cultura de massa como o norte deste conceito, que não é o meu propósito evidenciar, nem meu foco de investigação, e nem de valorização; considero que em todo espaço social exista uma *pedagogia cultural* e que na comunidade da Aldeia se revelam outras formas culturais que não só a escola tradicional, nem só o imaginário da Oca, as quais possivelmente influenciam a dinâmica destes dois imaginários educacionais citados. Da mesma forma, reconheço uma similaridade nos princípios para um caminho identitário dos educandos e tomo, mais uma vez, as palavras de Aguirre (2009), quando ele diz:

Nessa definição de territórios, os limites não deveriam ser colocados pelo grau de popularidade ou de aceitação que as práticas culturais venham a ter nos entornos midiáticos ou de poder, mas pela capacidade de entrelaçar os sujeitos em experiências educacionais pela capacidade de propiciar transformações pessoais, de formar critério, de enriquecer a experiência estética, de ampliar o conhecimento de si mesmo e dos outros, pela possibilidade de gerar tramas com causas próprias e alheias ou de suscitar o ânimo compassivo. Em suma, a capacidade de contribuir para isso que tantas vezes se denomina como construção identitária (AGUIRRE: 2009,166).

ROTAS PARA O BAILADO BRASILEIRO

No que concerne à tradição brasileira na arte-educação, em particular a dança, falta um aprofundamento histórico e político. A dança é um instrumento de consciência corporal, cultural e social. Trata-se de um elemento transfigurador. Toda dança tem uma hereditariedade que reflete as ideias de cada período de sua cultura. Cada sociedade, cada grupo de pessoas desenvolve suas próprias regras sobre as quais as estruturas das danças são definidas. (SANTOS, 2006, p. 182)

A Oca, desde a sua fundação até os dias de hoje, se norteia por meio da articulação entre a pesquisa, experimentação e criação baseada no patrimônio cultural material e imaterial brasileiro. A princípio os estudos eram com a dança do Frevo, citado anteriormente, e na sequência estudos com as seguintes tradições: a

brincadeira do Cavalo-Marinho de Pernambuco,⁵ o Coco de Pernambuco e Alagoas,⁶ a Ciranda,⁷ o Maracatu Nação⁸ e de Baque Solto,⁹ a Capoeira¹⁰ e o estudo das corporeidades presentes nos cultos afro-brasileiros e introdução às danças africanas.

Apesar de estarmos em uma cidade da região metropolitana de São Paulo, estamos diante de um espaço predominantemente de migrantes nordestinos, no qual nos deparamos com a cultura tradicional, especificamente, muitas vezes adormecida, no imaginário destes migrantes. As investigações fundamentadas nestas corporeidades se deram por meio das minhas pesquisas interdisciplinares, estudo de campo, experimentação e sistematização em sala de aula e desdobramentos educacionais e artísticos.

A característica da pesquisa de campo neste processo de aprendizagem se definiu por meio de viagens a regiões do interior do Brasil, regiões canavieiras, zona da mata, agreste e sertão do nordeste. Da mesma forma, a oralidade de homens, mulheres e crianças destas regiões me possibilitou uma coautoria no momento dos mestres contarem e ouvirem histórias, espaço onde eles reelaboravam seus imaginários, assim, uma nova organização temporal e espacial. Em relação às dinâmicas focadas na tradição, aponto também as observações afetivas em relação aos saberes ancestrais dos mestres e seus aprendizes nos seus espaços sagrados, participações em festas temáticas ou desfiles carnavalescos. Para discutir esta questão, utilizo as palavras de Santos (2006):

(...) quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores. (SANTOS, 2006, p. 133)

Estas experiências com as pesquisas de campo do mesmo modo foram fortalecidas e reestruturadas por meio de ações culturais, oficinas de danças e intercâmbios com os mestres da tradição¹¹, que fizeram da OCA seu terreiro, com objetivo de ampliar as práticas educacionais e artísticas de todos os educadores e educandos do Ponto, a interlocução dos saberes dos mestres com a comunidade da Aldeia. Aguirre (2008) a respeito, afirma:

Porém os critérios para descrever os limites do patrimônio, não são algo permanente e universal. Mudam de um país a outro e de uma comunidade a outra, inclusive, dentro de uma mesma comunidade vem mudando ao longo da história. Os debates sobre o que devem ou não ser considerado patrimônio cultural está na ordem do dia e são especialmente intensos em momentos de forte convulsão ou transformação social como os que vivemos na atualidade. (AGUIRRE, 2008, p. 1, tradução da autora)

Ao discutir o estudo destes patrimônios na OCA, torna-se relevante também notificar o lugar destas discussões na atualidade mundial, pois estamos diante de uma reflexão sobre um modelo de uma educação crítica e uma possibilidade de reconhecimento de um material que venha desvendar novas práticas e realidades no campo social e cultural da Aldeia e do Brasil. Em suma, uma discussão em que não se pode separar patrimônio de cultura, nem de arte, nem tampouco de educação. Diante destas constatações, apoio-me novamente nas palavras de Aguirre (2008) por considerar que elas acrescentam dados referentes ao estudo da pedagogia cultural, tema recorrente neste trabalho. Aguirre (2008) afirma:

Nas últimas décadas estamos assistindo a uma incessante criação de centros de interpretação cultural e de departamentos pedagógicos em numerosos museus . De fato , é muito significativo que cada vez mais se fale menos de museus – lugar das musas – e mais de “centros” , ou seja de lugares de irradiação de cultura. (AGUIRRE, 2008, p. 6, tradução da autora)

O BAILE E SUAS ARTICULAÇÕES

A proposta para o estudo da dança brasileira na OCA, partindo de uma experiência entre a vida pessoal, artística, educacional e acadêmica, desenha-se por meio de três eixos: Baile de iniciação, Baile poético, Baile em deslocamento, que são norteados pelos princípios dos saberes dos mestres da tradição brasileira em interlocução constante com as propostas individuais dos educadores¹² da OCA e do território da arte e educação atuais, que enfatiza a relação de cunho sócio-político-cultural. É importante salientar que as ações descritas abaixo não seguiram um caminho linear, não tiveram hierarquia ao longo dos anos, algumas delas foram reestruturadas a partir do crescimento físico, artístico e educacional do Ponto de Cultura e o amadurecimento dos educadores e educandos:

I – Baile de iniciação: A atmosfera da iniciação ocorre por meio de uma consciência corporal, estudos dirigidos baseados nas matrizes corporais brasileiras, nos fazeres dos mestres; a observação e a *mimesis*; relações com o seu próprio corpo e o corpo do outro; compreensão da relação temporal e espacial das matrizes corporais; além do educador buscar reconhecer a expressão e o conhecimento do corpo dos educandos como um processo significativo que embasa as futuras ações criativas pessoais e coletivas, improvisações e composição para a dança teatral. Esta fase de iniciação é alimentada com estímulos sonoros, poesia cantada e falada, música ao vivo desenvolvida pelo educador da música com auxílio dos monitores e raras vezes por meio da música mecânica. A contextualização destes saberes se faz também presente por meio de pesquisas na biblioteca do Ponto e no estudo da cultura digital e audiovisual, todos alicerces de um estudo dos pensares artísticos e culturais.

II – Baile poético: A fase da poética consiste nas experimentações com o repertório desenvolvido na fase da iniciação, através das improvisações, coreografias e atos criativos individuais dos educandos e monitores traduzidos no grupo OCA da dança. Este baile se traduz também pela interlocução com os repertórios criados nas atividades da Oca: ações musicais, propostas de figurinos, indumentárias e adereços nos encontros de fazeres manuais e, por fim, o brincar, repertório da cultura da infância que está em diálogo constante com o estudo da dança. É um caminho para a compreensão da estrutura destes fazeres na tradição, onde estes saberes e fazeres não são configurados isoladamente. Este é um dos princípios específicos deste eixo, apesar dos educandos e monitores articularem toda estas experiências com o universo da arte e do mundo contemporâneo com amplitude e olhar crítico.

III – Baile em deslocamento: Esta experiência indica caminhos para concepção e participação em espetáculos artísticos dos educandos-monitores, preparação de jovens monitores para atuarem em espaços culturais e educacionais, interações dos educandos em seus espaços escolares tradicionais concomitantemente. Finalmente, se houver interesse dos jovens monitores em ingressar em universidades, escolas de dança profissional e/ou conservatórios de música, o projeto poderá ser um articulador para esta aproximação cultural, a fim de que busquem a autonomia, ampliem sua rede de conexão dos conteúdos educacionais antigos com os novos adquiridos na vida acadêmica e sua história pessoal. E, dentro disso trabalhar a possibilidade de transformação das suas vidas direta e indiretamente, se possível com alteridade e ética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FINCANDO O MASTRO DO BAILADO

Considero que outra contribuição do presente trabalho é provocar interpretações para uma nova educação através de um corpo que está à margem da sociedade (dança brasileira) e também através da história de uma comunidade que se refaz a todo tempo, buscando um espaço de expressão, uma integração de arte e vida.

Desejo que esta discussão também provoque outros pesquisadores a se aproximarem e se relacionarem com estes variados imaginários educacionais pautados no povo brasileiro, pois, na medida em que este tipo de iniciativa se amplia e que mais pesquisadores tomam este bastão, a arte, a cultura e a sociedade brasileira terão melhores condições de repensar o futuro de suas políticas culturais e educacionais. Uma transformação da cultura escolar, principalmente diante dos desafios que hoje, no Brasil e no mundo, os educadores estão enfrentando. Por outro lado, convocamos a responsabilidade de educadores, coordenadores pedagógicos, de escolas públicas e privadas, poder público, artistas e gestores culturais, para refletirem sobre suas ações e práticas cotidianas. Que estejam distante de uma consciência de quem somos, quais as nossas origens culturais e mesmos ancestrais, de forma respeitosa e afetuosa.

NOTAS

1. Mestra em Artes/Unicamp/SP, Arquiteta, Dançarina-pesquisadora, Coordenadora do Centro de Referência da Cultura Brasileira no Ponto de Cultura Oca – uma escola cultural, Conselheira Municipal de Cultura no Município de Carapicuíba, Membro do GIP – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa – Rituais e Linguagens: elaboração estética e associada do Fórum Permanente para as culturas populares e tradicionais.
2. Brincador: folgazão, aquele que participa dos folguedos, brincadeiras brasileiras.
3. Ponto de Cultura: ver site do Ministério da Cultura (Minc) <<http://www.cultura.gov.br/site/>> acesso:23 de Jan/2012.
4. Mestre Nascimento do Passo: Francisco do Nascimento Filho (1936-2009), mais conhecido por Mestre Nascimento do Passo ou simplesmente Nascimento do Passo, nasceu no dia 28 de dezembro de 1936, no município de Benjamin Constant, estado do Amazonas. Ver <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>.
5. Brincadeira do Cavalo-Marinho de Pernambuco: ver Athayde (2010).
6. Coco de Pernambuco e Alagoas: ver Andrade (2000).
7. Ciranda: ver Soares, Ishigami, Moreira (1996).
8. Maracatu Nação: ver Peixe (1980).
9. Maracatu de Baque Solto: ver Vicente (2005).
10. Capoeira: ver site <<http://www.capoeiramestrebimba.com.br/>>.
11. Mestre Inácio Lucindo; Mestre Grimário; Mestre Salustiano; e os brincadores Aguinaldo Roberto, Edielson José de Souza: ver Athayde (2010).
12. Jorge Luciano da Silva, Lucilene Silva, Paulo Gonçalves Sobrinho, Maria do Carmo H. Lima (ex-educadora), Moxé Ribeiro (ex-educador), Natália Vasconcelos, Maria Cristina Cruz e a autora.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2ª. Ed. (edição organizada por Oneida Alvarenga). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.
- ANDRADE, Mario de. *Os Cocos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- AGUIRRE, Imanol. Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio. IN *El acceso al patrimonio cultural*. Retos y debates. Pamplona (Espanha): Catedra, 2008.
- _____. *Teorías y prácticas en educación artística: ideas para una revisión pragmática de experiencia estética*. Barcelona: Octaedro – UPNA, 2005.
- _____. *Imaginando um Futuro para Educação Artística* (tradução de Inês Oliveira Rodrigues e Danilo de Assis Climaco). Educação na Cultura Visual : narrativas de ensino e pesquisa / Raimundo Martins e Irene Tourinho (orgs). – Santa Maria: Ed. Da UFSM , 2009.
- ATHAYDE, Vera Cristina Santos e Silva de Athayde. *Uma Máscara, um corpo: a*

figura do Ambrósio – a brincadeira do Cavalo-Marinho de Pernambuco como fonte renovadora da criação em dança. Dissertação. Mestrado em Artes. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2010.

_____. A dança brasileira e o projeto Universidade que Lê: contribuições para o estudo de dança na Universidade. In ANDRAUS, Mariana Baruco Machado et al (Org.). *Rituais e Linguagens da cena*: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade. Curitiba: CRV, 2012.

BARBOSA, Ana Mãe. *Tópicos e Utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

MATTAR, Sumaya. *Sobre arte e educação*: entre a oficina artesanal e a sala de aula. Campinas: Papirus, 2010.

OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, Capoeira e Passo*. 2. Ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

ONOZATO, Tatiana Oliveira. *O Espaço da criança na Aldeia de Carapicuíba*. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAUUSP/USP. São Paulo.

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1980.

SANTOS, Inaicyr Falcão. *Corpo e Ancestralidade*: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2. Ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SOBRINHO, Paulo Gonçalves. *Oralidade*: Uma educação baseada na metodologia da tradição oral. Monografia (Graduação em Música Brasileira). 2011. Faculdade de Artes da Universidade Anhembi-Morumbi, São Paulo.

O CORPO TRANSCULTURADOR NAS POÉTICAS HÍBRIDAS: UMA ABORDAGEM ACERCA DO CORPO/CORPUS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE *BENÇA* E *OUTRA TEMPESTADE*

Vinicius da Silva Lírio

PPGAC – Universidade Federal da Bahia (UFBA)

vinicius.lirio@gmail.com

RESUMO: Parte integrante das pesquisas de Mestrado e Doutorado do autor, esse é um estudo acerca a corporalidade/corporeidade como instrumento de transculturação a partir dos processos de criação de *Bença* (Bando de Teatro Olodum, 2010) e de *Outra Tempestade* (TCA. Núcleo, 2011). O Bando discute as problemáticas étnico-raciais ligadas à população afro-brasileira. No processo de criação de *Bença* trouxe-se à tona a celebração, a exaltação da ancestralidade. *Outra Tempestade*, 17º espetáculo do TCA. Núcleo, entrecruzou personagens shakespearianas e referências culturais afro-cubanas e afro-brasileiras. Ambos processos foram acompanhados pelo autor que, durante os mesmos, pode perceber reflexos de um movimento transcultural em suas poéticas, especialmente no que tange ao impacto intercambiado entre corpo – *corpus* e diversos matizes culturais entrecruzados. Esse traço é refletido numa rede de enunciação que aglutina os paradigmas do que o autor entende por teatralidades híbridas na cena contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Corporalidades; Transculturalidade; Processos de Criação; Teatralidades Híbridas; Teatro.

ABSTRACT: Part of Master and PhD Degrees researches of the author, this is a study about the corporeality/corporeity as instrument of transculturation on creative processes of *Bença* (*Bando de Teatro Olodum*, 2010) and *Outra Tempestade* (TCA. *Núcleo*, 2011). The *Bando* discusses the ethnic-racial questions related to African-Brazilian people. In *Bença's* creative process was brought to light the celebration, exaltation of ancestry. *Outra Tempestade*, 17º performance of TCA.*Núcleo*, intersected Shakespeareans characters and African-Cuban and African-Brazilian cultural references. Both processes was observed by the author, who, during them, realized signs of a transcultural movement in their poetics, specially in regard to the exchanged impact between body and several cultural matrixes intersected. This characteristic is reflected in an enunciation network that embraces the paradigms of what the author meant by hybrid theatricalities in contemporary theatre.

KEYWORDS: Corporealities; Tranculturalism; Creative Processes; Hybrid Theatricalities; Theatre.

Ao refletir sobre como a cultura opera sobre as corporalidades, Peter Brook (2010, p. 14-15) afirma que “o elemento fundamental é o corpo”. Ele ilumina o óbvio: todas as “raças” ao redor do mundo têm corpos semelhantes, distinguindo-se em cor e estatura, mas, em geral, “a cabeça está sobre os ombros, e o nariz, os olhos, a boca, a barriga e os pés ficam nos mesmos lugares” (op. cit.). Logo, o instrumento “corpo” não se distingue, qualquer que seja a parte do planeta, o que varia são os estilos, as influências e relações culturais em cada uma dessas partes.

É reconhecendo a essencialidade do corpo que ressalto aqui como esse instrumento foi definitivo nos processos criativos de *Bença* (2010) e de *Outra Tempestade* (2011), uma vez que é por meio dele, dinamicamente relacionado com o meio, que se manifesta o universo epistemológico transcultural no qual operaram o Bando de Teatro Olodum, em 2010, e os sujeitos agentes¹ do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves (TCA.Núcleo), em 2011.

Eugênio Barba (1994, p. 77-78) alerta: “Podemos usar as palavras que quisermos. Mas as palavras podem ser perigosas. Às vezes asfixiamos o que queremos gerar. [...] Algumas palavras são traiçoeiras porque enchem a boca”. Aqui, então, reservo-me a uma análise da corporalidade nos processos de criação de *Bença* e de *Outra Tempestade*, contemplando as manifestações de corpos que se alteram para expressar, para revelar e serem revelados, num movimento de transculturação.

“*Bença*”, variação linguística para um termo carregado de significados nas mais diversas culturas, é o título da encenação do Bando de Teatro Olodum (Salvador/BA, 2010), fruto do processo de criação sobre a qual lancei meus olhares no decorrer do ano de 2010. O eixo temático desse processo tinha por foco o tempo e seus efeitos e a ancestralidade dos sujeitos agentes desse grupo – o de teatro, o Bando (microgrupo), e o da cultura afro-brasileira (macro) – numa descoberta do que há sobre si no que já foi experienciado por aqueles que vieram antes: os anciãos, os mais velhos (no tempo cronológico), os ancestrais (no tempo não mensurável, antes mesmo do humano).

Esse processo diz respeito, em primeira ordem, a um manifesto de saudação à sabedoria que só o tempo garante. Saberes construídos e reconstruídos a partir das vivências (sejam elas diretas ou em “estados” outros de contato) com os conhecimentos dos povos que, num movimento de cruzamento cultural, deram origem a tais saberes.

Tradicionalmente, o Bando discute as problemáticas étnico-raciais contemporâneas (em especial aquelas ligadas à população afro-brasileira), debruçando-se sobre as questões conjunturais, num tempo-espço que – às vezes – não é mais o presente, mas que não deixa de ser atual, em diacronia ou mesmo em anacronia. No processo de criação de *Bença*, instaurado em janeiro de 2010, trouxe-se à tona não mais o debate explícito, mas a celebração, a

1. Em meus estudos no Mestrado (2010-2011) e, agora, no Doutorado optei por utilizar a expressão “sujeitos agentes” para me referir a todos os indivíduos envolvidos no processo, desde diretores, professores à equipe técnica, entre outros, incluindo, obviamente, também os atores.

exaltação da ancestralidade, por meio de um acontecimento cênico que traduz uma manifestação de respeito aos mais velhos.

O processo criativo de *Outra Tempestade*²(2011) se deu num movimento híbrido, numa mistura de referências, em entrecruzamentos diversos – ideológico, estético, poético, dramaturgico, textual, humano, cultural – numa permanente dinâmica regida pelo contato que atualiza e (re)cria, numa espécie de “simbiose cultural” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005). Esse foi o processo, no contexto do TCA. Núcleo, com o qual pude dialogar no segundo semestre de 2011. É, também, sobre, sob e por entre essa dinâmica simbiótica que desenvolvo esse estudo.

No gesto, na respiração, na atmosfera, nos sentidos de cada sujeito agente da poética desenvolvida e estética instalada por esse processo de criação, de cada presença pensada e/ou organicamente instituída para estar em cena na descoberta e revelação do que seria a especificidade e autonomia dessa obra cênica. Nos corpos construídos e reconstruídos, renovados e reafirmados, alterados para levar ao olhar do outro a sua e tantas outras identidades. No entrecruzamento de matizes culturais para revelar, nas palavras do ator Jorge Santos, sujeito desse processo, “um teatro que, às vezes, não tem voz, se cala para fazer música com a imagem”.³

É diante de poéticas dessa natureza que venho buscando entender como se dá a construção identitária e a articulação transcultural na estética teatral contemporânea, a pesquisadora e encenadora Tania Alice (2010, p. 15-16) propõe que abordemos essa estética a partir de um olhar que vai além dos conceitos rígidos e fixos característicos do projeto modernista, reconhecendo que “o próprio conceito de ‘identidade’ e a tentativa de querer fixá-la ou defini-la parece traçar fronteiras, delimitar territórios de maneira rígida, definitiva, enquanto nos movemos em territórios aonde as fronteiras vão se abolindo diariamente”. É em projetos matizados por tons como esses que foram construídas as poéticas de *Bença* (2010) e de *Outra Tempestade* (2011).

É dessa construção dinâmica, móvel, que atores destas, seja de uma ou de outra, em processo de forjamento de identidades outras, específicas, para suas criações, comungam, uma vez que não respondem nem ao essencialismo identitário do sujeito iluminista, tampouco à construção intercambiada do sujeito sociológico, mas aproximam-se da mobilidade das identidades em contínua formação e transformação do sujeito pós-moderno. É a luz disso que dialogaram e (re)elaboraram as corporalidades dos atores em tais processos criativos.

Essa percepção dialoga com o que pontua Silva (2000): é justamente no movimento entre fronteiras, na mobilidade (seja ela literal ou metafórica, simbóli-

2. “*Outra Tempestade*” (2011), da original “*Otra Tempestad*”, de autoria das dramaturgas cubanas Raquel Carrió e Flora Lauten, com tradução para o português brasileiro de Ângela Reis e Luis Alberto Alonso, foi a montagem selecionada para integrar o 17º espetáculo do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves (TCA), Salvador-Bahia, com direção de Luis Alberto Alonso.

3. Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim pelo ator Jorge Santos, em out/2011.

ca), nos entrecruzamentos, que fica evidenciada a instabilidade da identidade, sendo nas próprias linhas dessas fronteiras, nos limiares, nos interstícios, que a precariedade de uma identidade homogênea se torna visível. Essa precariedade é que viabiliza os deslocamentos possíveis e as criações específicas pelos sujeitos agentes dos processos em estudo aqui.

A especificidade dessas criações, em um movimento mutuamente transculturador (cultura/sujeito/obra/criação e vice-versa), reforça a ideia de que o dinamismo das culturas, quando representado no teatro, sob uma estrutura qualquer, ilustra bem essa mistura transversal, essa fusão de elementos que, intercambiados, impactam-se mutuamente, dando origem a uma coisa outra e se tornando um registro cultural multiforme: “[...] um espaço cultural híbrido que surge contingente e disjuntivamente na inscrição de signos da memória cultural [...]” (BHABHA, 1998, p. 27).

Nessa perspectiva, o espaço cultural configura um campo transculturador onde convivem, convergem ou, mesmo, fragmentam-se os traços de diversas culturas, construídos, no que se levanta aqui, também por meio das diversas corporalidades articuladas (os *eus* e os *outros* em multiplicidades, em relações várias).

Partindo dessas possibilidades é que Nestor Garcia Canclini (1982) entende que o transculturalismo pode ser tomado como um movimento de interligação entre as produções culturais num diálogo, em uma espécie de “simbiose cultural” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005), de valores e hábitos em contato e em permanente dinâmica, atualizando-se e gerando manifestações outras.

Considerando os traços desse movimento simbiótico, isto é, desse processo que estabelece uma vida em comum, em polissemia, entre sujeitos, organismos, redes, epistemologias e identidades, nos processos de criação abordados aqui, dentre algumas dimensões, uma, em especial, e seus possíveis desdobramentos me chamou a atenção: as corporalidades (corpos / construtos corpóreos – *corpus* / corpos em relação dentro das poéticas e estéticas) trazida e forjada nos processos.

Por corporalidade, esclareça-se, concebe-se, aqui, como sendo a expressão consciente de um conjunto de manifestações corporais, em geral, sócio, histórica e culturalmente produzidas, a fim de viabilizar a comunicação e a interação entre diferentes indivíduos consigo mesmos, com os outros sujeitos e com o meio (OLIVEIRA *et al*, 2008). Assim, em outros termos, a corporalidade diz respeito à qualidade do que é gerado pelos movimentos corpóreos, isto é, dos construtos do corpo.

Dito isso e retomando a percepção suscitada há pouco é que, atualmente, em meu estudo de Doutorado, tenho aproveitado o espaço de discussão acerca do que resolvi nomear de “corpo transculturador” para colocar em diálogo algumas reflexões que desenvolvi no Mestrado – quando desenvolvi um estudo acerca da poética do Bando de Teatro Olodum na criação de *Bença* (2010) – com essas outras que venho desenvolvendo agora no processo de doutoramento.

Invisto, porém, apenas no diálogo, sem qualquer iniciativa de cunho comparativo, pois me distanciei de qualquer juízo de valor sobre aquela obra e o mesmo procuro fazer aqui. Busco o contato e, ao mesmo tempo, o distanciamento, a dinâmica, os contornos ímpares, sem qualquer iniciativa de anexação de uma poética à outra.

Na segunda seção do estudo⁴ que desenvolvi no Mestrado me dediquei justamente ao potencial poder de semiotização do corpo através de uma análise da corporalidade e a corporeidade dos atores de *Bença* (2010). Diante do que observei naquele processo criativo, acompanhando a criação daqueles sujeitos agentes, pude reconhecer e ressaltar em minha dissertação o caráter fundamental do corpo e o modo como esse instrumento foi definitivo naquele processo e como aquilo se perpetuou e constituiu um dos alicerces da dinâmica de articulações naquela encenação.

Cheguei à conclusão, diante daquele processo, que é também através dos corpos, dinamicamente relacionados com a profusão de elementos cênicos, que se manifesta a transculturalidade na cena, naquele caso específico, na poética do Bando de Teatro Olodum.

Essa percepção anunciaria, junto à perspectiva de uma estética transcultural⁵, uma das dimensões abarcadas pelo conceito de Teatralidade Híbrida que assumi naquele estudo e que retomo aqui: corpos alterados que complementam e estabelecem uma rede de enunciação que, por sua vez, aglutina os paradigmas das Teatralidades Híbridas, das poéticas transculturais.

Em *Outra Tempestade* (2011), Luis Alonso, o encenador, buscou sempre reforçar que as elaborações ali desenvolvidas não implicavam uma criação a partir de uma perspectiva codificada, mas que cada um começasse a pensar na “sua própria dança”, ou seja, suas corporalidades, buscando nos procedimentos um impulso como construção de uma dança própria. Quando essas corporalidades, essas “danças próprias”, dinamizam-se e articulam-se, num movimento de entrecruzamento de seus matizes, é que o corpo se torna se um instrumento transculturador.

Para tanto, então, era preciso livrar-se da âncora dos códigos padronizados. Em metáfora, diria eu, era preciso liberta-se da âncora para que aqueles corpos pudessem navegar, cada um, em busca do seu “Novo Mundo”. Nesse sentido, fazia-se necessário atualizar suas potencialidades expressivas, criadoras, simbólicas, cênicas.

Assim, pensar o corpo, sistema de saberes dionisíacos⁶, encarnados, em contínuos movimentos de enraizamentos dinâmicos, em suas diferenças, como meio e expressão de uma tendência transcultural me remete à imagem de

4. Para a pesquisa de Mestrado acompanhei, durante o ano de 2010, o processo de criação do espetáculo *Bença* (2010), do Bando de Teatro Olodum, em Salvador-Bahia. cf. LÍRIO, 2011.

5. Conjunto de articulações e cruzamentos diversos, no processo de criação e na cena de *Bença*, entre produções e referências culturais dinamizadas. (cf. LÍRIO, 2011 p. 22)

6. Michel Maffesoli (2005) chama de “saber dionisíaco” os saberes “enraizados”, construídos por uma via empírica do ser em relação com a coletividade com qual este se identifica e, por essa razão, dela faz parte. Essa terminologia advém de uma alusão metafórica ao deus Dionísio que, segundo esse autor, na mitologia, configura uma divindade arbustiva.

múltiplas máscaras potenciais, em virtualidade⁷ ainda por serem atualizadas em criação. Um movimento de atualização de linhas que, nesse caso, emanam dos corpos que criam para cena, para o teatro, outras linhas, sem semelhança, em correspondência com a multiplicidade do virtual, com o “polifônico” da cena, com a pluralidade de matizes culturais entrecruzando-se nos universos transculturais, enfim, com as poéticas híbridas.

Não penso esse movimento criativo, porém, sem aquele que corporifica, sem o sujeito da criação, sem o pronominal de sua ação: parto sempre do *Ser* desse corpo. Afinal, não há criação sem criador, não há cena sem um corpo que a encarne, não há poética sem uma alma que envolva e por ela seja envolvida.

Compartilhemos, então, um olhar:

O corpo [...] pertence de pleno direito à estirpe identificadora do homem. **Sem o corpo**, que lhe dá um rosto, **o homem não existiria**. Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna. **A existência do homem é corporal**. (LE BRETON, 2011, p. 7. Grifos meus)

Assim, o que levanto nessas breves linhas se refere a um reconhecimento que coloca o corpo como fio condutor dos processos criativos de *Bença* (2010) e de *Outra Tempestade* (2011), por entender, em diálogo com o que suscita David Le Breton (2011), que o tratamento social e cultural atribuído ao corpo junto aos valores que o singularizam acabam por dizer muito da pessoa, bem como, da sua existência na estrutura social na qual está imersa.

Sendo o corpo, como pondera esse sociólogo, o núcleo da ação individual e coletiva, do simbolismo social, é ele um objeto de potencial relevância e alcance para melhor entender o presente.

No que tange ao campo das artes do espetáculo especificamente, Patrice Pavis (2008, p. 9) propõe:

7. O uso do termo “virtual” e seus derivados, nesse estudo, parte da perspectiva deleuzeana que entende o virtual como algo que existe no interior da “Ideia”, em multiplicidade, tendo como realidade uma tarefa a ser cumprida, de um problema a ser resolvido, mas que não impõe condições para isso. É a partir do virtual que se funda o movimento de atualização, da diferenciação como criação. Daí a diferença entre o “virtual” e o “possível”: esse último inspira um pseudomovimento da realização, do tornar real, como limitação abstrata, o possível se opõe ao real; o virtual não, ele possui plena realidade em si mesmo, assim a atualização não se faz por limitação de uma possibilidade preexistente. “Atualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondem, sem semelhanças, à multiplicidade virtual” (cf. DELEUZE, 2006, p. 199-202).

No teatro, o palco e o ator representam sob a mesma ambiguidade do meio natural e do objeto artificial construído.⁸ Tudo tem a tendência a transformar-se em signo, a semiotizar-se. Inclusive, a utilização natural do corpo do ator insere-se numa prescrição do sentido que exige da carne hesitante a sua parte de artificialidade e codificação.

Sugiro, porém, não perdermos de vista que a artificialidade e codificação na qual pode se inserir a corporalidade orgânica do ator, no movimento de semiotização para a cena, não implica uma padronização ou a simples realização de uma estrutura gestual prescrita.

Esse movimento pode se proceder em diálogo com as multiplicidades potenciais do corpo do sujeito, cujo ato de criar pode se dar de modo encarnado, tendo como princípio a diferenciação como criação. É aí que se funda o *atualizar-se* de corporalidades em potencial semiotização. Atentemos para as possibilidades. Esta é uma delas.

Então, o que sugiro é que as corporalidades não se limitam às culturas que lhe influenciaram, que lhe deram origem, o faço por entender que os gestos, produto dessas elaborações corpóreas, estão para além da cultura do corpo que as gera.

Em se tratando das criações para o teatro, especificamente, o significado do gesto criado pelo ator não implica uma ligação (direta ou indireta) com a sua cultura, pois, como lembra Brook (2010, p. 63),

podemos atribuir qualidade e significado a um gesto, mesmo que não pertença à nossa cultura. O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele.

Em consonância com essa percepção está a minha primeira impressão ao adentrar, pela primeira vez, a sala de ensaios de *Outra Tempestade* (2011), quando me deparei com os sujeitos dessa encenação e, ainda que sem ação cênica em desenvolvimento, pude reconhecer o quanto era expressiva a aglutinação daqueles corpos envolvidos naquele processo específico.

Esse olhar se deu não exatamente por reconhecer que estes corpos seriam fontes de expressão mais potenciais do que outros quaisquer escolhidos pelo

8. Pavis (2008) utiliza essas expressões para justificar o que entende por processo de enculturação, desenvolvendo um discurso que defende a ideia de cultura (ou “ordem cultural”) como “artificial”, uma vez que produzida pela arte do homem, logo adquirida, criada; e a ideia de natureza (ou “ordem natural”): “tudo que é universal, no caso do homem, depende da ordem natural e se caracteriza pela espontaneidade; tudo aquilo que se disciplina por uma norma pertence à cultura [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1949*, p. 10 apud PAVIS, 2008, p. 9). Essas dimensões se opõem tal qual o “adquirido” é oposto ao “inato” e a “criação” ao “espontâneo”. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parente*. Paris: PUF, 1949.

encenador, mas por visualizar ali um diálogo com o que sugere a conjuntura da pós-modernidade, dos processos de hibridização, ou melhor, de celebração desses processos. E, além disso, por notar, no decorrer dos trabalhos, que o investimento daquele encenador não alienava aquelas corporalidades sócio, histórica e culturalmente construídas, ele buscou, segundo os próprios atores, dialogar com essas manifestações corpóreas.

É fundamental, aqui, perceber que o movimento de transculturação gerado por aqueles corpos, seja como representação ou atualização, dispensa qualquer tipo de essencialismo e/ou prioridade criativa, uma vez que, o “originário” está sempre passível de ser traduzido, de modo que, como pontua Bhabha (1996, p. 36), não se trata de reforçar uma prioridade, mas de reconhecer que

[...] nunca pode ser dito que tenha um momento antecedente, totalizado de sentido ou de ser – uma essência. E o que isso quer dizer é que as culturas só são constituídas em relação a essa alteridade interna à sua própria atividade formadora de símbolos que as faz estruturas descentradas – e que através desse deslocamento ou liminaridade abre-se a possibilidade de se articularem práticas e prioridades culturais *diferentes* e mesmo incomensuráveis. [...] o ato de tradução cultural [...] nega o essencialismo de uma dada cultura antecedente, original ou originária, [...] **todas as formas de cultura estão continuamente num processo de hibridização.** (grifos meus)

Os encaminhamentos implementados nas poéticas trazidas aqui reconhecem o corpo como instrumento de potencialização e manifestação das articulações transculturais propostas pela encenação – o reconhecimento do corpo como instrumento transculturador – que, por sua vez, dialogam com as transformações acentuadas na Pós-modernidade quanto ao fazer teatral:

Mais ainda que nas outras artes, no teatro, o corpo é o depositário dessas modificações enunciativas: o corpo não pode ser esvaziado para evidenciar atemporalidade e também não pode ser utilizado para elaborar códigos gestuais característicos de outros séculos [...]. (ALICE, 2010, p. 28)

Assim, foi no trânsito fluído por entre as águas revoltas da transculturação, que não se tratava, em nenhum dos processos suscitados aqui, de uma elaboração intelectual, “ideal”, mas de uma atualização e subjetivação, que as corporalidades por eles geradas deram vida e presença àqueles corpos em cena (e vice-versa).

À luz do que fora trazido aqui é que sugiro que olhemos para as livres aproximações e (re)criações pelos atores de *Bença* (2010) e de *Outra Tempestade* (2011), em todos os seus processos de deslocamentos, como resultado de práticas criativas e culturais que se articulam na diferença, sendo, nesse caso, o corpo transculturador o principal instrumento de atualização do ator dessas poéticas híbridas.

REFERÊNCIAS

- ALICE, Tania. *Performance.ensaio: des[montando os clássicos]*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- _____. O terceiro espaço. (Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford). In.: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 24, IPHAN, 1996, p. 35-41.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- LE BRETON, D. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LÍRIO, Vinícius da Silva. *Bença às Teatralidades Híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum*. Salvador: UFBA, 2011. 206f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de et al. Sobre corporalidade e escolarização: contribuições para a reorientação das práticas escolares da disciplina de educação física. In.: *Revista Pensar a Prática*, Vol. 11, Nº 3, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/4344/4268>>. Acesso em: 09 out. 2010.
- PAULINO, Maria das Graças Rodrigues; WALTY, Ivete Lara Camargo; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Lê, 1997.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.



INCENTIVO

FUNCULTURA



Secretaria de Cultura

PERNAMBUCO GOVERNO DO ESTADO



APOIO

Editora Universitária UFPE



PROEXT

PRO-REITORIA DE EXTENSÃO



REALIZAÇÃO

REVISTA DE DANÇA

ASSOCIAÇÃO REVIVA

Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística



PARCERIA

PPGAV - UFPE/UFPB

PPG História - UFPE

Departamento de Artes Cênicas - UFPB

Angel Viana EDITORA E FACULDADE DE DANÇA