



CADERNOS DO
GIPE
CIT

ANO 26
N. 49
2022.2

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

A RECICLAGEM DO CORPO: espaços de reexistência

ORG. LEONARDO JOSE SEBIANE SERRANO



CADERNOS DO
**GIPe
CIT**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

SALVADOR

ANO 26

N 49

P. 1-183

2022.2

A RECICLAGEM DO CORPO: espaços de reexistência

AUTORES

Ana Clara Vera; Catarina Resende; Diego Pizarro;
Elisa Abrão; Jully Rocha; Kleber Benicio; Patrícia
Caetano; Matheus Carneiro; Ricardo Tabosa;
Rafael Martins; Savio Farias; Vera Solange
Pires Gomes de Sousa; Victor Hugo Neves de
Oliveira; Wagner Lacerda; Warla Paiva

ORGANIZAÇÃO / COORDENAÇÃO EDITORIAL

Leonardo Jose Sebiane Serrano

COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 49

Ana Valécia Ribeiro Araújo Brissot; Antonio Ricardo
Fagundes de Oliveira; Candice Didonet; Ciane
Fernandes; Cintia Gudes; Diego Pizarro; Fabio
Dal Gallo; Felipe Henrique Monteiro Oliveira;
Francimara Nogueira Teixeira; Gilsamara Moura;
Gina Maria Monge Aguilar; Ivan Maia de Melo;
Laura Castro de Araujo; Melina Scialom; Paula
Barreto Leblanc; Paula Rojas Amador; Paulina
Andrea Dagnino Ojeda; Rosangela Fachel de
Medeiros; Rosemari Rocha da Silva; Thais Goncalves



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

VICE-REITOR

Penildon Silva Filho

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Ronaldo Lopes Oliveira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba Soares

COORDENADORA DO PPGAC

Joice Aglae Brondani

VICE-COORDENADOR DO PPGAC

Leonardo Jose Sebiane Serrano

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFRJ); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFOBA); Wladilene Lima (UFPA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro

IMAGEM DA CAPA

Teatro do Irrupto



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.
CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br
(<http://www.ppgac.tea.ufba.br>)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX, da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/MEC (a partir de 2004). As edições dos **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas e podem ser acessadas pelo sítio do PPGAC/ UFBA, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS da UFBA (<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit>).

© 2023, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Cadernos do GIPE-CIT conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nélon de Araújo – TEATRO/ UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – No. 49, 2022.1. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.

183p.;

Periodicidade semestral

ISSN eletrônico 2675-1917

1. Teatro. 2. Dança. 3. Performance 4. Cinema. 5. Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

EDITORIAL	4	ESPERO TE CONHECER VIVA	97
Leonardo Jose Sebiane Serrano		Ana Clara Veras	
A DECLARAÇÃO DE VIENA SOBRE PESQUISA ARTÍSTICA	10	AS SAÍDAS PELOS SONHARES	111
Diego Pizarro [TRADUÇÃO]		Patricia Caetano, Catarina Resende, Jully W. Rocha, Matheus Carneiro	
PESQUISANDO SOBRE PESQUISAS: o paradigma da decolonialidade no campo das Artes da Cena (2011-2021)	21	PROGRAMA DE FORMAÇÃO ESPIRAIS DE EXPERIÊNCIAS: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea	128
Victor Hugo Neves de Oliveira, Sávio Farias		Elisa Abrão, Warla Paiva	
COMO ANALISAR UM PROCESSO CRIATIVO? O modo de dizer de nossas pesquisas em artes	39	CIDADE ROSA: alteridade, diversidade e performance	144
Rafael Martins		Wagner Lacerda de Oliveira	
CORPO-INVENÇÃO: percurso de um artista em investigação de si	56	FOLHAS AVULSAS	179
Ricardo Tabosa		ÉDEN XXI (2020)	180
PERFORMANCE LAVADEIRAS DE BASTIÃO: o criativo pela via das memórias de mulheres performers amazônidas nas ruas da periferia de Belém	76	Teatro do Irrupto: Kleber Benicio, Diva D' Brito, Larissy Rodrigues, Penha Ribeiro	
Vera Solange Pires Gomes de Sousa			

LEONARDO JOSE SEBIANE SERRANO

A Edição n. 49 (Ano 26, 2022.2) do Cadernos do GIPE-CIT, que tem como título ***A Reciclagem do Corpo – espaços de reexistência***, pretende vincular-se com as linhas de pesquisa do GIPE-Corpo (Grupo de Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão nas Corporeidades e(m) Eco-performance), grupo ativo desde 2014, que tem como herança o trabalho de mais de 20 anos do GIPE-CIT e de onde se originou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. Nesta tríade universitária (Pesquisa-Ensino-Extensão), o GIPE-Corpo tem no seu nome um vínculo expressamente direto com o GIPE-CIT e com o PPGAC.

A princípio, o grupo esteve vinculado com a minha pesquisa sobre Corporeidades “Mestiças”, que agora designo como Corporeidades “Vira-Latas”. Esta mudança de olhar foi motivada por uma observação do Prof. Vitor Hugo Neves, da UFPB, que trouxe para dentro do GIPE-Corpo as discussões e as referências sobre a “Mestiçagem” no Brasil, de modo a revermos questões de base para o grupo de uma maneira crítica sobre o tema e, partindo do nome do Grupo, incluir pesquisas sobre corporeidades afro-ameríndias e suas diversas manifestações, com um respectivo olhar crítico sobre as ancestralidades, suas genealogias e suas histórias.

Com o projeto de extensão Ocupa Geodésica (2014), juntamente com o Coletivo Pleorama e outros Coletivos da UFBA, a permacultura e a cultura conseguiram se encontrar nas mais diversas



possibilidades dentro da esfera e da sala-árvore, gerando um ecossistema de encontros das inúmeras participações e ocupações (inclusive até o presente momento), aproximando as Ciências Naturais das Performances Artísticas, assunto que também nos foi apontado há muito tempo pelos povos originários, para os quais a relação Arte-Vida é patente.

Durante a pandemia, realizamos o I e II Seminário Internacional GIPE-Corpo (2021 e 2022, respectivamente), reunindo pesquisadoras e pesquisadores de vários estados do Brasil e de Costa Rica. Assim como no seminário, esta edição propõe um espaço de confluência de artistas/pesquisadores com a finalidade de fomentar múltiplos debates a partir de suas ações-experiências e procuras compartilhadas em processos de criação artística. É neste cruzamento, é nesta encruzilhada de fazeres e pensares, que a **Edição n. 49 do Cadernos do GIPE-CIT** visa reunir trabalhos que articulam saberes relacionados às quatro linhas de pesquisa do grupo: *Prática como Pesquisa; Eco-performance; Corporeidades e Educação Anti-Colonial; Somática e Tecnologias* ou, ainda, revelar diferentes investigações em que estas linhas sejam impulsionadoras.

Sendo estas quatro linhas de pesquisa motrizes que se contaminam umas com outras, a *Prática como Pesquisa* é um paradigma que o *Cadernos do GIPE-CIT* n. 48, organizado por Ciane Fernandes e Melina Scialom, trata com profundidade, revelando as possíveis interseções e exemplos desta práxis “composta pela tríade ser-fazer-pensar. A pesquisa em artes que acontece através da práxis de PaR tem a obra criativa e seus processos como meio transdutor de investigação, ou seja, é através deles que a pesquisa acontece, – e não com eles ou sobre eles.” (Fernandes & Scialom, 2022). Dentro dessa linha, encontra-se o trabalho de doutorado de Janete Vilela Fonseca (Tese defendida em 2022 no PPGAC) e as pesquisas em andamento dos doutorandos Savio Farias e Brenda Urbina.

A Eco-performance tem um vínculo importante com o GIPE-Corpo, pois pesquisas deste cunho estiveram e estão na base de nossos interesses; A Eco-Performance, do meu ponto de vista e nas relações entre arte-vida, está diretamente relacionada com as manifestações artísticas e rituais ancestrais afro-ameríndias, relações ecoperformativas que foram exploradas na Ocupe Geodésica, uma instalação de arte e permacultura que se estabeleceu no Campus de Ondina com o propósito de abraçar estas interfaces entre Arte-Vida-Natureza. Cabe também lembrar a importância das pesquisas da Professora Dra. Marta Bezerra (Tese defendida em 2021 no PPGAC), que acumula mais de 30 anos de experiências eco-performativas realizando, desde 1990, a



“dança nas montanhas” no Vale do Capão (Chapada Diamantina, BA). Outra dissertação com este viés é a pesquisa de Gabriela Holanda (Dissertação PPGAC, 2018) e nos anos de Laboratórios de Performance ministrados também na Chapada Diamantina pela Profa. Dra. Ciane Fernandes. O termo Eco-performance pode ser encontrado na Tese PPGAC (2018) da Elizabeth Doud:

Os fenômenos de ‘performance ambiental’, ‘performance de rua’ ou teatro *site-specific* na trajetória – e na seção transversal – de artes cênicas e práticas de performance são de fato ricos e infundidos com a energia de risco e metodologias que prepararam artistas para o que se está enfrentando como problema global. Realizar a ecoperformance, *greenturgies* ou ecodramas agora exigirá dos artistas dependerem mais do que nunca de alguns desses fundamentos do teatro político, enquanto forjam territórios desconhecidos de dramaturgia e representatividade para abordar a mudança climática através da arte ao vivo. O uso de espaços públicos e verdes, colaborações interdisciplinares energizadas e flexíveis com a ciência e outras instituições e grupos, a descoberta de públicos acidentais e outros fatores dialógicos de criação, produção e desempenho de formas não tradicionais são cruciais para artistas interessados em ecoperformance, considerando as prioridades climáticas locais/globais e novas abordagens estéticas e políticas com senso de urgência. (Doud, p. 176).

As abordagens dialógicas estéticas e políticas sob o viés das mudanças climáticas têm uma importância substancial nas pesquisas do grupo e se encontram nos conteúdos das aulas ministradas na graduação. Estas abordagens estão presentes nos trabalhos de artistas ancestrais e emblemáticos da história da Performance, como é o caso da artista Ana Mendieta (1948-1985), assim como nos trabalhos de artistas atuais, como Uýra (*A Árvore Que Anda*).

As Corporeidades e a Educação Anticolonial são um binômio que nasce em virtude dos interesses nas Corporeidades, em especial as da América Latina, nas suas misturas, nos traços característicos e estruturais de um continente que vive entre os esquecimentos e a resiliência de muitos povos. Daí a importância de abrir-se para outros olhares e outras narrativas e de estar junto com uma perspectiva da Educação Anticolonial, como possibilidade de resistir ao fantasma da mestiçagem, da periferia do modernismo e das correntes econômicas desvinculadas das múltiplas Corporeidades em que a América Latina se move. Pesquisas feitas no ambiente escolar,



como a de Natan Duarte (Dissertação ProfArtes, 2016) e a de Cintia de Melo Pereira (Dissertação ProfArtes, 2016), vêm abordando questões importantes para a educação atual, como a autonomia e as experiências de corporeidades livres. Também vêm sendo realizados estudos de processos criativos, como a pesquisa de Mauro Cesar Alves (PPGAC) e as pesquisas em andamento no PPGAC de Solange Pires, Igor Ribeira, Georgetes Issac, Heron Sena e Saulus Bomfim.

Por outro lado, o binômio *Somática e Tecnologia* pretende abordar temas que relacionam a Somática e a Tecnologia como áreas entrecruzadas, com experiências práticas do ser-estar no mundo, mas com a amplitude do entendimento das tecnologias. Essa linha recente conta com os trabalhos de Brenda Urbina e o Laboratório Escênico Digital (LED) da Profa. Paula Rojas na Universidade Nacional de Costa Rica (UNA).

Nesta reciclagem do corpo, iniciamos nosso trajeto com a tradução d'**A DECLARAÇÃO DE VIENA SOBRE PESQUISA ARTÍSTICA**. Este documento se apresenta como uma política para a Pesquisa Artística no âmbito europeu, procurando articular, de maneira mais efetiva, seus princípios, trazendo um reconhecimento e a necessidade de financiamento como meio de manutenção da presença das Artes nos currículos de ensino superior da Europa. Além da versão do artigo do inglês para o português, o tradutor nos traz um panorama do que acontece no Brasil da perspectiva de pesquisadoras e pesquisadores envolvidos neste movimento.

No artigo **PESQUISANDO SOBRE PESQUISAS: o paradigma da decolonialidade no campo das Artes da Cena (2011-2021)**, encontraremos uma revisão das pesquisas no campo das Artes publicadas nas comunicações e nos anais da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) que utilizam a decolonialidade como paradigma de estudos. Realizou-se uma ampla revisão das comunicações entre os anos de 2011 a 2021, constatando-se a importância de as práticas de investigação se voltarem para pressupostos decoloniais e se relacionarem com as experiências de combate às opressões e com as dinâmicas de inclusão e transformação social. Os autores, ao mergulharem num oceano de artigos, tiveram a astúcia de poder verificar os conceitos que se expandem nas pesquisas em Artes Performativas e da Cena, dando um panorama do crescimento do interesse das pessoas artistas e pesquisadoras no investimento em olhares decolonizados sobre o acontecer de nossa área de estudo.



COMO ANALISAR UM PROCESSO CRIATIVO? O modo de dizer de nossas pesquisas em artes.

Trata-se de um artigo escrito com afeto e sinceridade por um artista que incursiona pela vida acadêmica, visando entender e produzir uma escrita acadêmica e encontrar metodologias para poder escrever/descrever a partir de suas experiências de criação. O autor passa por vários dilemas na busca de modos de se colocar, para descrever seu trajeto artístico no ambiente acadêmico.

CORPO-INVENÇÃO: percurso de um artista em investigação de si. De alguma maneira, encontramos similitudes com o artigo anterior, na medida em que este também tematiza a experiência de artistas na universidade. Por meio da análise das próprias práticas performativas realizadas ao longo de um componente do mesmo PPGAC, o autor reflete sobre questões de sexualidade, performatividade de gênero e ativismo e sobre como a invenção dos corpos pode operar como estratégia de criação e de sobrevivência para as existências consideradas desviantes.

PERFORMANCE LAVADEIRAS DE BASTIÃO: o criativo pela via das memórias de mulheres performers amazônidas nas ruas da periferia de Belém. O artigo propõe uma análise do processo criativo da performance *Lavadeiras de Bastião*, que aconteceu nas ruas da periferia de Belém, no Distrito de Icoaraci, na busca de partilhar uma vivência que tiveram suas integrantes, a partir das memórias de mulheres performers amazônidas e de toda a bagagem cultural local relacionadas aos rituais de lavagem de roupa de suas mães.

ESPERO TE CONHECER VIVA. Numa escrita poética, a autora passeia por alguns caminhos reflexivos acerca das práticas de arte-vida percorridos durante a experiência do componente ministrado pela profa. Nina Caetano no PPGAC 2023.1. Ao discutir questões interseccionadas pela carne da autora, como os assuntos de gênero, nos âmbitos artístico e de protesto, busca-se a elaboração de uma corpa em ação, com o feminismo interseccional e a performance se manifestando na corpa como território político.

AS SAÍDAS PELOS SONHARES. Como parte de um ensaio poético, temos um convite a experimentar procedimentos para sonhos. Uma partilha de uma pesquisa entre sonho, práticas somáticas, dança e clínica, a fim de curar o assombro com o presente dilacerante, criando redes de conexão, acessando ao mundo dos sonhos para emanar as energias da vida nos corpos e nas memórias dos pesquisadores. Uma verdadeira passagem pelo onírico e suas relações com o “estar desperto”.



PROGRAMA DE FORMAÇÃO ESPIRAIS DE EXPERIÊNCIAS: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea. Temos aqui uma escrita espiralada que nos propõe movimento constante, partindo do Programa de Formação Espirais de Experiências, presenciais e virtuais, pautado em 3 etapas abordando temas, reflexões somáticas de dança contemporânea com participação de pessoas com e sem deficiência e com e sem experiência; trazendo uma reflexão do trabalho feito com constante diálogo acadêmico.

CIDADE ROSA: alteridade, diversidade e performance. Este artigo traz parte de performances e intervenções urbanas realizadas na cidade de Salvador, com aspectos simbólicos e poéticos do feminino presentes no ser humano como condição *sine qua non* para o exercício da alteridade. As práticas se refletem nas questões de sexo, gênero, poder e identidade. Os pressupostos resultam da associação de práticas do conhecimento empírico e teorias de uma produção prático-teórica que abrange performances (2009-2014).

Nas folhas avulsas, temos a videoperformance **Éden XXI**, investigação-criação no lixão da rodovia CE-060, um trabalho que evidencia o colapso da população urbana, que contamina e que repele *_s corp_s*, no local de restrições higiênicas de uma sociedade do descarte, provocando reflexões sobre *_ corpo_ descartado_* em meio aos resíduos tóxicos e às restrições de sociabilidade nas relações humanas.

REFERÊNCIAS

- » DOUD, Elizabeth Isaacs. 2018. 257 f. *A Fábrica de Lágrimas: laboratório de eco-performance*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) PPGAC – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- » FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. Editorial. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, 2022.1, n. 48, ano 26, Prática como Pesquisa nas Artes da Cena, 2022, p. 04-08. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2395/839>>. Acesso em: 17 mar. 2023.



A DECLARAÇÃO DE VIENA SOBRE PESQUISA ARTÍSTICA¹

TRADUÇÃO:
DIEGO PIZARRO

É artista da dança, pesquisador e professor no Instituto Federal de Brasília desde 2010, onde coordena o Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação (CEDA-SI); professor certificado em Body-Mind CenteringSM e Cadeias musculares e Articulares GDS. Realiza pós-doutorado na Universidade de Brasília (bolsista CAPES/Brasil), é Doutor em Artes Cênicas (UFBA), Mestre em Arte e Bacharel em Artes Cênicas (UnB). Desde outubro de 2022 atua como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

¹ Texto completo em língua inglesa disponível em: <https://cultureactioneurope.org/news/vienna-declaration-on-artistic-research/>. Acesso em: 09 nov. 2022.

RESUMO

Tradução para a língua portuguesa de The Vienna Declaration on Artistic Research (2020) (A Declaração de Viena sobre Pesquisa Artística) – documento criado por um conjunto de associações culturais, grupos de fomento artístico e instituições de ensino de Arte europeus. O documento apresenta-se como uma política para a Pesquisa Artística no contexto europeu, com considerável impacto, por se tratar de um pensamento em uníssono desses grupos representativos, sendo o primeiro resultado da colaboração contínua entre eles. O texto aborda a necessidade de financiamentos e o reconhecimento, a importância e o valor da Pesquisa Artística, articulando de forma mais efetiva seus conceitos e impactos, além de buscar garantir sua presença no currículo do Ensino Superior em Artes em todos os países da Europa.

PALAVRAS-CHAVE:

Pesquisa Artística. Políticas da Pesquisa Artística. Ensino de Arte.

THE VIENNA DECLARATION ON ARTISTIC RESEARCH

ABSTRACT

Translation into Portuguese language of The Vienna Declaration on Artistic Research (2020) – a document created by a group of cultural associations, artistic supporting groups, and European art teaching institutions. The document presents itself as a policy for Artistic Research in the European context, with considerable impact, due to the unison efforts of these representative groups as a result of the continuous collaboration between them. The text addresses the need for funding and recognition, the importance and value of Artistic Research, more effectively articulating its concepts and impacts, in addition to seeking to ensure its presence in the curriculum of Higher Education in Arts in all European countries.

KEYWORDS:

Artistic Research. Artistic Research Policy. Art Teaching.



PREFÁCIO DO TRADUTOR

A Declaração de Viena sobre Pesquisa Artística é um marco para o contexto artístico e formativo europeu, com impacto internacional, por se tratar, ainda, do único documento a indicar políticas abrangentes sobre o tema, indicando efetiva contribuição para o estabelecimento desse tipo emergente de pesquisa.

O documento foi escrito em parceria por: Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen – AEC² (Associação Europeia de Conservatórios, Academias de Música e Faculdades de Música); CILECT/GEECT³ – International Association of Film and Television Schools (Associação Internacional de Escolas de Cinema e Televisão); Culture Action Europe – CAE⁴ (Ação Cultural Europa); Cumulus Association⁵ (Associação Cumulus); European Association for Architectural Education – EAAE⁶ (Associação Europeia de Educação em Arquitetura); European

2 A AEC é uma rede cultural e educacional europeia sediada em Bruxelas, Bélgica, com mais de 300 instituições membras de mais de 57 países. Disponível em: <https://aec-music.eu/>. Acesso em: 02 nov. 2022.

3 A Associação Internacional de Escolas de Cinema e Televisão (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision – CILECT) foi fundada em Cannes, França, em 1954. Segundo seu website, em 2022 a Associação incluía mais de 180 instituições de ensino de audiovisual em 65 países e 6 continentes. O GEECT – Groupement Européen des Ecoles de Cinéma et de Télévision (Agrupamento Europeu de Escolas de Cinema Europeu) envolve as instituições europeias, Israelenses e Libanesas. Disponível em: <https://www.cilect.org/page/8#.Y8i-UHbMJdg>. Acesso: 09 nov. 2022.

4 A Culture Action Europe foi fundada em 1994 com o objetivo de manter um diálogo contínuo e intercâmbio de saberes entre o setor cultural europeu e os políticos da União Europeia. Atualmente, é a maior rede europeia de organizações culturais, artistas, ativistas, acadêmicos e políticos. “Como única rede intersetorial, reúne todas as práticas em cultura, desde as Artes Cênicas até a Literatura, as Artes Visuais, Design e iniciativas de artes transversais, até centros comunitários e grupos ativistas”. Disponível em: <https://cultureactioneurope.org/>. Acesso em: 02 nov. 2022.

5 A Cumulus foi fundada na Finlândia em 1990 como uma rede de cooperação entre influentes Universidades europeias de Arte, Design e Mídia para colaboração e mobilidade discente e docente. Virou associação em 2001 e tornou-se internacional em 2006, englobando atualmente seis continentes. Disponível em: <https://cumulusassociation.org/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

6 A EAAE é uma rede internacional de escolas de arquitetura sediada na Bélgica, com o propósito de desenvolver a qualidade da educação em Arquitetura e a promover sua qualidade na Europa, por meio de uma política em comum. Ver: <https://www.eaae.be/>. Acesso em: 10 nov. 2022.



League for Institutes of the Arts – ELIA⁷ (Liga Europeia para Institutos de Artes); European Platform for Artistic Research in Music – EPARM⁸ (Plataforma Europeia para Pesquisa Artística em Música), EQ-ARTS⁹ – Enhancing Quality in the Arts (Aprimorando a Qualidade nas Artes); MusiQuE; Society for Artistic Research¹⁰ (SAR).

Apesar de seu foco eurocentrado, por ser uma iniciativa vinda de fato desse continente, algumas das instituições envolvidas como coautoras abrangem diversos outros países, por se tratar de associações internacionais e/ou centros de pesquisa de excelência. Nesse sentido, as políticas desenvolvidas no documento abrangem uma amplitude geográfica maior do que seu intento.

O movimento promovido pela criação deste documento alinha-se com uma tendência internacional tanto em buscar o reconhecimento acadêmico devido à Pesquisa Artística, quanto em buscar garantir sua manutenção e seu desdobramento em diversos programas de pós-graduação em todo o mundo.

Recentemente, por exemplo, em julho/agosto de 2022, foi criado no Brasil um Comitê Temático junto da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA),¹¹ denominado Somática e

7 Sediada em Amsterdã, Países Baixos, a “ELIA é uma rede europeia conectada globalmente que fornece uma plataforma dinâmica para intercâmbio e desenvolvimento profissional no ensino superior de artes. Com mais de 280 membros em 52 países, representa mais de 300.000 estudantes em todas as disciplinas artísticas.” Disponível em: <https://elia-artschools.org/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

8 O EPARM é um grupo de trabalho fundado em 2011 para promover a Pesquisa Artística em instituições de educação superior em Música. Disponível em: <https://aec-music.eu/about-aec/organisation/aec-working-groups/eparm-working-group>. Acesso em: 10 nov. 2022.

9 “A EQ-Arts é uma fundação sem fins lucrativos que representa uma gama de disciplinas dentro do amplo escopo das artes criativas e cênicas e design. Seu foco é na garantia de qualidade liderada pelo aprimoramento para o ensino superior de artes em toda a Área Europeia de Ensino Superior e além.” Disponível em: <http://www.eq-arts.org/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

10 A Society for Artistic Research (SAR) “promove práticas de pesquisa artística realizadas dentro e fora de instituições acadêmicas. Facilitamos a cooperação e comunicação através de conferências e reuniões, e disseminamos conhecimento sobre práticas e resultados de pesquisa artística.” Esta associação publica o *Journal for Artistic Research* e organiza anualmente a International Conference on Artistic Research. Disponível em: <https://societyforartisticresearch.org/about/what-we-do/>. Acesso em: 12 dez. 2022.

11 Disponível em: <https://portalanda.org.br/>. Acesso em: 27 fev. 2023.



Prática como Pesquisa em Dança. Os coordenadores do comitê escreveram um artigo bilíngue a fim de refletir sobre alguns parâmetros possíveis para a Prática como Pesquisa e a Somática como Pesquisa, desde o contexto brasileiro (FERNANDES; SCIALOM; PIZARRO, 2022).

Ainda no Brasil, em setembro de 2022, foi realizado em São Paulo, pelo grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), o I Encontro Artes da Cena & Prática como Pesquisa: experiências e reflexões. Além de todas essas iniciativas mais recentes, a pesquisadora Ciane Fernandes, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), tem publicado, orientado pesquisas e desenvolvido sua Abordagem Somático-Performativa (ASP) há pelo menos 15 anos. A ASP influenciou toda uma rede de Pesquisa Artística desde o Nordeste brasileiro.

No Chile, o I Congreso Latinoamericano de Práctica como Investigación foi realizado em novembro de 2022, de forma isolada, isto é, sem necessariamente mover uma rede sul-americana em torno do tema, mas mostrando-se como uma ação fundamental para o movimento internacional que passa a compreender a importância de que as pessoas fazedoras da Pesquisa Artística se juntem no intuito de promover sua própria sustentabilidade institucional.

Há diversas outras ações e iniciativas realizadas por outros programas e pesquisadores no Brasil e certamente em outros países sul-americanos. Escolhi citar essas ações especificamente por suas datas recentes, corroborando com a noção de que a disciplina de Pesquisa Artística se desenvolveu rapidamente nos últimos 20 anos. Apesar desses avanços, em muitos países, a importância da pesquisa nas artes baseada na prática ou conduzida pela prática ainda não é totalmente reconhecida.

Este documento, que aqui se apresenta traduzido desde a língua inglesa, mostra-se como um marco da excelente articulação de instituições artísticas preocupadas com seu próprio campo ampliado de atuação. A declaração, contudo, ainda não foi profundamente discutida com a comunidade artística europeia e internacional, tendo recebido críticas contundentes de grupos de artistas que se sentiram excluídos tanto da formulação do documento, quanto de qualquer consulta ao público afetado, ou seja, as próprias pessoas artistas. Além disso, conforme Cramer *et al.* (2021), o documento fora tachado de reducionista e neoliberal por críticos, por flertar com uma possível rigidez para os modos de se desenvolver Pesquisa Artística.



Apesar de esses tópicos serem fundamentais para a reflexão crítica sobre o tema e sobre a declaração em questão, o debate a ser estabelecido é longo e será necessária a escrita de outro texto com o espaço e a forma adequados para o desenvolvimento de seu escopo. Por agora, faz-se necessário conhecer A Declaração de Viena sobre Pesquisa Artística na íntegra, conforme tradução realizada do original em língua inglesa.

REFERÊNCIAS

- » CRAME, Florian; TERPSMA, Nienke; MENDE, Doreen; MASURE, Anthony; MENÉTREY, Sylvain. Issue#10 – The Controversial Institutionalisation of Artistic Research: comments on the Vienna Declaration. Issue – *Journal of Art & Design HEAD*, Genebra, 2021. Disponível em: <https://issue-journal.ch/focus-summaries/issue-10-the-controversial-institutionalisation-of-artistic-research/>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- » FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina; PIZARRO, Diego. Somática e Prática como Pesquisa em Dança. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, Rio de Janeiro, ano 01, n. 02, p. 200-223, 2022.2. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/55319>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- » FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina; PIZARRO, Diego. Somatics and Practice as Research in Dance. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, Rio de Janeiro, ano 01, n. 02, p. 200-223, 2022.2. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/56190>. Acesso em: 22 mar. 2023.



INTRODUÇÃO

A Pesquisa Artística (PA) é uma pesquisa em artes baseada na prática e guiada pela prática e se desenvolveu rapidamente nos últimos vinte anos em todo o mundo, além de ser uma base de conhecimento fundamental para a educação artística nas Instituições de Ensino Superior em Artes.

A Declaração de Viena pretende ser um documento dirigido a tomadores de decisões políticas, órgãos de financiamento, instituições de ensino superior e pesquisa, bem como outras organizações e indivíduos que atendem e realizam PA.

A declaração visa (1) apresentar uma articulação mais nítida dos conceitos e impacto da PA no Manual Frascati¹² – o manual de classificação da Organisation for Economic Co-operation and Development – OCDE (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico) para coleta de dados de pesquisa estatística. Este esclarecimento assegurará a realização e o reconhecimento de atividades de investigação bem sucedidas na área e, conseqüentemente, contribuirá para (2) a reestruturação das políticas e dos programas de financiamento em nível regional, nacional, europeu e global, de forma a apoiar a PA em alinhamento com as ciências e humanidades, e (3) a garantia e a incorporação no Ensino Superior em Artes de estudos de terceiro ciclo baseados na prática, em todos os países da Europa, para desenvolver ainda mais a PA e sustentar a contemporaneidade do currículo.

Os signatários da Declaração de Viena representam os principais atores atualmente ativos no campo da PA na Europa: as maiores organizações disciplinares representativas das Instituições de Educação Superior em Artes, a organização disciplinar mais importante que representa as principais iniciativas em PA; os dois organismos internacionais de garantia de qualidade de disciplinas específicas das artes e organizações internacionais de políticas.

Hoje há um número crescente de programas de Doutorado em toda a Europa dedicados à PA, apoiados por: um número crescente de revistas acadêmicas internacionais na disciplina; um número crescente de projetos ERASMUS+¹³ e Horizon 2020¹⁴ na área; uma grande quantidade de publicações acadêmicas disseminando a PA globalmente.

12 O Manual Frascati da OCDE é a metodologia reconhecida internacionalmente para coletar e usar estatísticas de Pesquisa e Desenvolvimento (P&D). Disponível em: <https://www.oecd.org/innovation/frascati-manual-2015-9789264239012-en.htm>. Acesso: 09 nov. 2022.

13 O programa Erasmus é um plano de gestão pública que apoia e facilita a mobilidade acadêmica dos estudantes e professores universitários através do mundo inteiro.

14 O Horizon 2020 (H2020) é um programa da União Europeia que investiu bilhões de euros para o financiamento de projetos de pesquisa e inovação. A iniciativa teve duração até 2020 e foi orientada não só aos europeus, mas também a toda a comunidade científica ao redor do mundo.



PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA PESQUISA ARTÍSTICA

A Pesquisa Artística de Excelência é a pesquisa realizada por meio da prática e da reflexão artística de alto nível; é uma investigação epistêmica, direcionada para ampliar o conhecimento, a percepção, a compreensão e as habilidades. Nesse quadro, a PA está alinhada em todos os aspectos com os cinco principais critérios que constituem Pesquisa e Desenvolvimento no Manual Frascati. Através de temas e problemas decorrentes e relevantes para a prática artística, a PA também aborda questões-chave de significado cultural, social e econômico mais amplo.

A PA é realizada em todas as disciplinas da prática artística – incluindo arquitetura, design, cinema, fotografia, artes visuais, mídia e artes digitais, música e artes cênicas – e alcança seus resultados tanto nessas disciplinas, como muitas vezes em um ambiente transdisciplinar, combinando métodos de PA com métodos de outras tradições de pesquisa.

CONTEXTO

As Instituições de Educação Superior em Artes operam predominantemente dentro de um contexto de pesquisa e têm a responsabilidade de conduzir a PA. Também é comum que tais instituições interajam com a Pesquisa e o Desenvolvimento de empreendimentos relacionados e contribuam diretamente para a criação de propriedade intelectual em Artes, entretenimento e mídia por meio da prática de pesquisa. Por essas razões, as Instituições de Educação Superior em Artes – que muitas vezes têm um mandato governamental – são obrigadas a oferecer programas de aprendizagem e ensino que são construídos com conhecimento de ponta.



O impacto da PA vai além do setor de ensino superior e se conecta a uma variedade de campos e comunidades profissionais, em particular às indústrias culturais e criativas, bem como ao setor educacional e social. A PA é adequada para inspirar desenvolvimentos criativos e inovadores em setores como saúde e bem-estar, meio ambiente e tecnologia, contribuindo assim para o cumprimento da “terceira missão” das IES. A PA deve ser vista como tendo um potencial único no desenvolvimento do “triângulo do conhecimento” – educação, investigação e inovação –, de forma a aumentar a contribuição do ensino superior e das instituições públicas de investigação para a inovação, o compromisso social e o crescimento econômico. Historicamente, a PA manteve um foco no impacto que sua pesquisa tem em uma variedade de contextos fora da academia – seja na sociedade, na cultura, na economia ou no ambiente natural.

INFRAESTRUTURA E ACESSO A FINANCIAMENTO

Como a PA ainda é um campo relativamente jovem, o recebimento de apoio e financiamento ainda não foi resolvido em vários países. Isso significa que a PA em geral não tem igual acesso ao financiamento de pesquisa como outros campos de pesquisa ou não é elegível para se candidatar a bolsas de estudo ou bolsas de pesquisa. No entanto, existem exceções que podem servir de modelo para estabelecer infraestruturas e culturas de investigação internacionalmente comparáveis em toda a Europa e além. Esses canais de financiamento devem incluir apoio ao desenvolvimento contínuo da infraestrutura de pesquisa, por exemplo, treinamento de supervisão, resultados de pesquisas individuais baseadas em projetos, processos de avaliação de qualidade e criação de repositórios permanentes nos quais a pesquisa possa ser mais descoberta e acessível ao domínio público, para atingir o padrão sustentável exigido.



As Instituições de Educação Superior em Artes têm sido cada vez mais impulsionadas a realizar PA, e, por se tratar de um setor em amadurecimento, o desenvolvimento de um ambiente de pesquisa é essencial. Este objetivo é tão importante quanto os resultados da pesquisa e seu impacto, e isso se tornou uma alta prioridade estratégica. Este ambiente requer financiamento para: educar a próxima geração de pesquisadores por meio de programas de Doutorado; assegurar infraestruturas físicas e virtuais adequadas, bem como meios de arquivo e divulgação; construir pontes com negócios e empresas, a fim de estimular o impacto da pesquisa.

A PA incorpora muitos aspectos e recursos que não são, ou não são exclusivamente, baseados em texto, como artefatos, movimentos e sons. Os pesquisadores precisam de uma variedade de plataformas de apresentação que combinem esses aspectos e recursos de forma relevante e, assim, se desviem ou expandam o formato padrão de artigos de periódicos e/ou repositórios/arquivos de pesquisa.

AVALIAÇÃO E RECONHECIMENTO

A PA é validada por meio da revisão por pares, abrangendo o leque de competências disciplinares abordadas pelo trabalho. A garantia de qualidade é realizada por organismos internacionais de controle de qualidade independentes e reconhecidos, assegurando os padrões descritos nas European Standards and Guidelines/Normas e Diretrizes Europeias (ESG 2015) para Garantia de Qualidade no Espaço Europeu de Ensino Superior. Os programas de Doutorado existentes em PA seguem padrões estabelecidos conforme descrito nos Florence Principles/Princípios de Florença 2016, que, por sua vez, são baseados nos documentos de política de educação de Doutorado no processo de educação de Bolonha (por exemplo, os Salzburg Principles/Princípios de Salzburgo 2005 e 2010, publicados pelos EUA).



REIVINDICAÇÃO DE AÇÃO

Os signatários deste documento solicitam que as seguintes ações sejam tomadas por todas as partes relevantes:

- Apoiar e trabalhar para o estabelecimento da PA como uma categoria independente dentro do Manual Frascati, estabelecendo a oportunidade de colher dados de pesquisa e estatísticas do campo da PA;
- Assegurar que as políticas e os programas de financiamento a nível nacional e internacional incluam a PA, disponibilizem os recursos e infraestruturas necessários, bem como a existência de conhecimentos especializados em PA nos painéis de decisão relevantes;
- Assegurar que a gama de resultados da PA seja totalmente reconhecida nacional e internacionalmente e elegível para procedimentos formais de garantia de qualidade e/ou avaliação de carreira;
- Assegurar, através de legislação adequada, a criação de quadros jurídicos que permitam às IES de Artes oferecer programas de estudos de 3º ciclo e licenciaturas relevantes em PA.



PESQUISANDO SOBRE PESQUISAS: o paradigma da decolonialidade no campo das Artes da Cena (2011-2021)

VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA

Artista e Pesquisador das Artes da Cena. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-Artes/UFPB). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGPC/UFG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC/UFRN). Atualmente é Bolsista de Pós-Doutorado na linha Cultura e Arte, do Programa Eixos Temáticos, do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. (IEA/USP).

SÁVIO FARIAS

Artista e Pesquisador das Artes da Cena. Professor Substituto do Departamento de Teatro do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA). Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA); Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (PPGDan-UFBA); Licenciado e Bacharel em Teatro (UFPB).

RESUMO

Este artigo busca compartilhar apontamentos sobre a existência de uma possível expansão do debate decolonial no campo das Artes da Cena no Brasil. Nosso interesse é verificar a variação de frequência a partir da qual o paradigma da decolonialidade passou a ser utilizado para elaborar críticas aos efeitos do colonialismo. O objetivo é realizar uma breve análise dos textos publicados nos Anais de Congressos e Reuniões Científicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), no período estabelecido entre 2011 e 2021, buscando identificar a ocorrência de uma suposta expansão do uso do paradigma da decolonialidade nas pesquisas desenvolvidas no contexto da cena. Parte-se da seguinte questão: “Em que medida o paradigma da decolonialidade tem se estabelecido como perspectiva crítica às opressões sistêmicas no panorama das Artes da Cena?”. Pressupõe-se que o expressivo recrudescimento das práticas de pesquisa, orientadas pelo paradigma da decolonialidade na área das Artes, revela um esforço que visa à redução das desigualdades na produção do conhecimento inovador e a circulação de referências não hegemônicas na área de Artes.

PALAVRAS-CHAVE:

Decolonialidade. Artes da Cena. Pesquisa. ABRACE.

RESEARCHING ON RESEARCH: the decoloniality paradigm in the field of Performing Arts (2011-2021)

ABSTRACT

This article seeks to share notes on the existence of a possible expansion of the decolonial debate in the field of Performing Arts in Brazil. Our interest is to verify the variation of frequency from which the decoloniality paradigm started to be used to elaborate critiques to the effects of colonialism. The aim is to make a brief analysis of the texts published in the Annals of Congresses and Scientific Meetings of the Brazilian Association of Research and Post-Graduation in Performing Arts (ABRACE), in the period established between 2011 and 2021, seeking to identify the occurrence of a supposed expansion of the use of the decoloniality paradigm in the researches developed in the context of the scene. We start from the following question: “To what extent has the paradigm of decoloniality been established as a critical perspective to systemic oppressions in the Performing Arts panorama?”. It is presupposed that the expressive increase of research practices, guided by the paradigm of decoloniality in the area of Arts, reveals an effort that aims at the reduction of inequalities in the production of innovative knowledge and the circulation of non-hegemonic references in the area of Arts.

KEYWORDS:

Decoloniality. Performing Arts. Research. ABRACE.



INTRODUÇÃO

Esse artigo busca compartilhar apontamentos sobre a existência de uma possível expansão do debate decolonial no campo das Artes da Cena no Brasil. Acreditamos que, nos últimos anos, a perspectiva da decolonialidade tem orientado pressupostos críticos sobre os efeitos da situação colonial nas sociedades ocidentais e, por isso, nos perguntamos em que medida o paradigma da decolonialidade tem se estabelecido como perspectiva teórica no panorama das Artes da Cena.

Nosso interesse é verificar a variação de frequência a partir da qual o paradigma da decolonialidade passou a ser utilizado para elaborar críticas aos efeitos do colonialismo e, por conseguinte, às opressões sistêmicas no panorama das Artes. Para tanto, elaboramos o levantamento e a análise dos textos publicados nos Anais de Congressos e Reuniões Científicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), no período estabelecido entre 2011 e 2021, buscando identificar a ocorrência de uma suposta expansão do uso do paradigma da decolonialidade nas pesquisas desenvolvidas no contexto da cena.

Nossa análise se limita, portanto, aos artigos publicados nos Anais de Congressos e Reuniões Científicas da ABRACE no interstício de uma década (2011-2021). A escolha dos Anais da ABRACE, como foco e abrangência da pesquisa, se deu pelo seu alcance de caráter nacional, pela continuidade do número de publicações a cada ano (embora reconheçamos que nem todos os números dos Anais se encontram disponíveis) e pela relação dos temas com diferentes linguagens e saberes da cena.

Após a definição dos Anais da ABRACE como fonte da coleta de dados, realizamos o levantamento de todos os textos publicados, buscando identificar aqueles referentes aos debates decoloniais. Essa identificação se deu através da leitura dos títulos, resumos e palavras-chave de um total de 2.100 artigos, dentre os quais selecionamos, inicialmente, 125 textos vinculados ao interesse da nossa pesquisa.

Após a leitura e a construção de mapas mentais dos textos selecionados, compreendemos a urgência de identificarmos aqueles artigos posicionados não apenas a favor do projeto decolonial,



mas a partir de seus pressupostos teóricos. Dessa maneira, dentre os 125 textos inicialmente selecionados, estabelecemos um recorte sobre aqueles construídos por meio de uma articulação com o paradigma da decolonialidade como perspectiva discursiva. Destacamos 51 artigos vinculados explicitamente ao debate decolonial no campo das Artes da Cena, interessando-nos na identificação do número de artigos produzidos a cada ano sobre o tema, na verificação das pessoas responsáveis pela autoria dos textos, na constatação dos Grupos de Trabalho nos quais a publicação dos artigos vinculados aos debates decoloniais se fazia mais expressiva, dentre outros apontamentos.

Por esse caminho, procuramos criar uma perspectiva descritivo-interpretativa sobre uma possível expansão do debate decolonial no campo das Artes da Cena nos últimos anos em nosso país e, conseqüentemente, colaborar na compreensão dos contextos a partir dos quais os pesquisadores e as pesquisadoras da cena passaram a produzir debates expressivos no combate às opressões sistêmicas por meio do projeto decolonial. Esse ponto é, portanto, fundamental para entendermos que um suposto recrudescimento das práticas de pesquisa, orientadas pelo paradigma da decolonialidade no panorama das Artes da Cena, pode revelar o fortalecimento de um projeto coletivo que visa à redução das desigualdades na produção do conhecimento inovador, ao fortalecimento de políticas educacionais críticas à supremacia dos saberes historicamente determinados e à circulação de referências não hegemônicas na área de Artes.

Por isso, organizamos o texto como uma provocação epistemológica e, ao mesmo tempo, como uma estratégia política com a pretensão de garantir visibilidade e fortalecer os sentidos implicados na elaboração da pesquisa crítica nas Artes Cênicas por meio de um recorte decolonial. Inicialmente, compartilhamos considerações sobre os sentidos que vêm sendo atribuídos às categorias colonialidade e decolonialidade; em seguida, verificamos a variação de frequência a partir da qual o paradigma da decolonialidade tem sido utilizado nos artigos publicados nos Anais da ABRACE [2011-2021] e, por último, elaboramos nossas considerações finais.



PERSPECTIVAS DECOLONIAIS: BREVES CONSIDERAÇÕES

Conforme Mignolo (2017), a colonialidade é um conceito chave para pensarmos as relações entre exploração colonial e modernidade. Introduzida pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, no final dos anos 1980, no panorama dos debates das Ciências Sociais, a ideia de colonialidade expressa a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada. De acordo com Mignolo (2017):

O conceito [...] não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo [...] a colonialidade, que surgiu com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados.
(MIGNOLO, 2017: p. 02)

Para Quijano (2010), a colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial colonial-capitalista que se sustenta em classificações étnico-raciais e em classificações de gênero para o estabelecimento e a manutenção de relações de poder derivadas da estrutura patriarcal moderna. Essas relações de poder se estabelecem por meio de operações substantivas que, de acordo com Mignolo (2017), podem ser verificadas nas formas de produzir conhecimento, nas medidas de controle da economia e da autoridade, nas regulações de gênero e da sexualidade e nas deformações imagéticas e criativas das subjetividades.

O modelo de racionalidade e a ideia de civilização de caráter eurocêntricos constituíram-se, então, em emblemas da modernidade, formalizando cosmovisões e representações culturais



do mundo cujas atribuições se encontravam relacionadas com as necessidades da ordem social capitalista, a saber, dominação e exploração. Conforme Quijano (2010) e Maldonado-Torres (2020), consolidou-se, então, a ideia de que os europeus expressavam o nível mais avançado no caminho linear, unidirecional e contínuo da espécie humana e, por conseguinte, difundiu-se uma espécie de estratificação da humanidade segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos.

Nesse contexto, segundo Bernardino-Costa *et al.* (2020), o racismo tornou-se princípio constitutivo da modernidade, a ponto de estabelecer uma linha divisória entre aqueles que têm o direito de viver e aqueles que não o têm. Para Quijano (2010), o racismo converte-se no mais específico dos elementos do padrão mundial do poder capitalista eurocentrado e colonial/moderno e invade cada uma das áreas da existência social do capitalismo. O racismo determina a classificação social do mundo por meio da ideia da raça branca como dominante; as articulações políticas e geoculturais naturalizando o controle eurocentrado dos territórios e dos recursos de produção da natureza; a distribuição mundial do trabalho a partir da qual as classes sociais foram diferenciadamente distribuídas entre a população do planeta com base nos mecanismos históricos da exploração colonial; nas relações de gênero por meio da valorização dos padrões formal-ideais de comportamento sexual europeus e a desintegração de experiências e unidades de parentesco de pessoas não brancas; nas relações culturais e intersubjetivas pelo despojamento dos saberes intelectuais e estéticos e pela imposição da hegemonia do modo eurocêntrico de produção de conhecimento; e, por fim, na dominação da corporeidade implicada nos trabalhos, nos castigos, nas torturas, nos massacres, nas mortes, nas lutas contra os exploradores.

O racismo é, portanto, estruturado e vivido como norma nas sociedades ocidentalizadas pelo mecanismo brutal da colonização. Por isso, conforme Maldonado-Torres (2020, p. 36), a “colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais”, donde podemos depreender que o conceito de colonialidade representa a continuidade da exploração colonial, por meio da invasão do imaginário do outro, ou seja, da sua ocidentalização. Nesse contexto, a colonialidade é percebida como uma força que se mantém ativa, mesmo com a emancipação política e jurídica dos territórios colonizados, constituindo-se não só como um arranjo cognitivo exclusivo dos europeus, mas também das subjetividades historicamente colonizadas e educadas sob a sua hegemonia.



Vale ressaltar, entretanto, que toda expressão da colonialidade no mundo evoca um avesso crítico, criativo e político cuja principal orientação é romper a imposição de normas e imperativos coloniais. O avesso da colonialidade é o que designamos decolonialidade: uma postura de superação dos arcaísmos da modernidade, uma espécie de giro antirracista que representa mais que um conceito; afinal, para Maldonado-Torres (2020), a decolonialidade é uma atitude que se refere à orientação dos indivíduos em relação ao ser, ao saber e ao poder e significa um comprometimento crítico contrário e combativo à colonialidade.

A decolonialidade expressa mais do que uma emancipação jurídica e política; a decolonialidade é a emancipação dos imaginários, a restauração das possibilidades de ser, saber e produzir por meio de formas expressivas silenciadas e invisibilizadas. Dessa maneira, ao reconhecermos que o fim do colonialismo não significou a supressão das relações desiguais de poder originadas na situação de exploração colonial, mas a ressignificação das assimetrias estruturais pelo capitalismo e pela colonialidade global, percebemos que:

[...] devemos viver uma segunda descolonização, que complete a primeira, e que estenda a emancipação para um nível mais amplo que o meramente jurídico-político, incluindo a economia, a ciência, a igualdade racial e de gênero, a educação e a criação de novas formas de sociabilidade e de interação com as pessoas, as culturas e a natureza. É a esta segunda descolonização que se refere o conceito de decolonialidade (MOTA NETO, 2016, p. 63).

Reconhecemos o projeto decolonial como uma herança ancestral, porquanto desde as iniciativas de salvaguardar a memória, apesar dos giros forçados em árvores do esquecimento, desde a primeira recusa indígena a se prostrar de joelhos e cantar hinos de louvor, desde as primeiras resistências em forma de dança, desde as primeiras organizações quilombolas, motins e revoltas, podemos perceber uma intenção decolonial. Conforme Oliveira (2022), cada movimento de ancestralidade, cada gesto de reivindicação, cada nota de luta anticolonial rememora uma saudação histórica ao que se tem chamado de decolonialidade.

Diante do exposto, identificamos o projeto decolonial como uma ação de resistência, uma prática ativista, um modo criativo de posição crítica que problematiza e provoca mudanças radicais em busca da dissolução das distintas formas de opressão perpetradas pela colonialidade. Por isso,



de acordo com Mota Neto (2016), a decolonialidade é anticolonial, não eurocêntrica, antirracista, antipatriarcal, anticapitalista, em seus devidos desdobramentos, e assume um enfrentamento crítico contra toda e qualquer forma de exclusão cuja procedência seja a exploração colonial.

A decolonialidade é a perspectiva que mira a transgressão dos limites da colonialidade [...]. Ações decoloniais miram a desestabilização dos padrões mundiais de poder herdados pelo colonialismo e operados até os dias de hoje. A perspectiva decolonial não é meramente um processo de descolonização [...], a decolonialidade emerge não somente como um empreendimento político e epistemológico comprometido com as transformações radicais e a transgressão dos limites mantenedores do poder da modernidade, mas também como um empreendimento que insere a América Latina de forma mais contundente no debate pós-colonial (RUFINO, 2020, p. 117).

Neste contexto, ao buscarmos identificar práticas de pesquisa, desenvolvidas no campo das Artes da Cena, combativas às desigualdades sistêmicas, baseadas em perspectivas engajadas e críticas, desejamos destacar um conjunto de ações e de estudos orientados, em princípio, para a transgressão da normatividade dos saberes e para o modo por meio do qual a pesquisa em Artes no Brasil tem participado do debate decolonial. Afinal, conforme nos ensino Mombaça (2020), valorizar outros modos de existir é parte importante do trabalho necessário à desarticulação de certos modos institucionalizados de esvaziamento e despotencialização do verbo “descolonizar”.

Acreditamos que a produção de práticas de pesquisa decoloniais pode representar um projeto combativo às injustiças sociais e cognitivas, fomentando estratégias e formas de pensar-fazer construídas na afirmação da humanização e da existência através de sistemas civilizatórios contra-hegemônicos, isto é, estruturando conhecimento inovador por meio de saberes que conduzam a novos paradigmas no que diz respeito à promoção da sustentabilidade da vida e às estratégias de combate ao racismo, ao sexismo e às desigualdades.



UM OLHAR PARA A ATITUDE DECOLONIAL NO CAMPO DAS ARTES DA CENA

Diante do exposto, percebemos que a verificação da variação de frequência a partir da qual o paradigma da decolonialidade passou a ser utilizado nas pesquisas publicadas nos Anais de Congressos e Reuniões Científicas da ABRACE no interstício de uma década (2011-2021), apresentando um amplo impacto social, já que a identificação das investigações de caráter decolonial, que vêm sendo desenvolvidas no contexto das graduações e pós-graduações do campo das Artes da Cena, encontra-se relacionada ao fortalecimento de políticas que visam às reduções das desigualdades, criticam a hegemonia dos saberes historicamente determinados e contribuem, de maneira significativa, com a circulação de referências artísticas e pedagógicas não hegemônicas.

Por isso, efetivamos uma análise cautelosa e meticulosa dos textos publicados nos Anais da ABRACE. Inicialmente, estabelecemos como estratégia metodológica a leitura dos títulos, resumos, palavras-chave e referências bibliográficas. Em seguida, realizamos uma busca sistemática, através da ferramenta de localização do site da ABRACE, por categorias específicas relacionadas à pesquisa, como: “decolonialidade”, “colonialidade”, “descolonização”, “colonização” e suas variações. Vale ressaltar que esses dois últimos termos passaram a ser incluídos no sistema de busca após percebermos a grande ocorrência de seus aparecimentos nas escritas dos artigos, sobretudo nas primeiras edições dos Anais da ABRACE que compõem o nosso recorte.

Analisamos um total de aproximadamente 2.100 arquivos, que foram, cada qual a sua vez, baixados e apreciados. Deste montante, selecionamos 125 trabalhos que interessavam à abrangência da nossa pesquisa. Pudemos observar, previamente, que, entre os anos de 2011 e 2012, as menções ao radical *colon* – prevaleceram em referências ao período histórico conhecido como Brasil-Colônia. Localizamos expressões como “tempos coloniais”, “processo de colonização” e



“colonização europeia no Brasil”. Nesse sentido, identificamos ora textos que fomentavam discussões históricas sobre quais formas teatrais e teatralidades haviam se desenvolvido de maneira institucionalizada no Brasil-Colônia, ora textos que problematizavam – nem sempre de forma aprofundada – os modos por meio dos quais determinadas expressões culturais e artísticas africanas, afro-brasileiras e indígenas haviam resistido à dominação colonial. Em 2011, destacamos nove textos e, em 2012, sublinhamos seis trabalhos que, minimamente, sugerem apontamentos importantes para nossa discussão, sendo “Estudos da Performance” e “Pesquisa em Dança no Brasil: Processos Investigações” os Grupos de Trabalho (GTs) em que mais encontramos destaques.

Os textos selecionados nos volumes 14 e 15, de 2013 e 2014, respectivamente, não se encontram concentrados em GTs específicos. Na verdade, os textos publicados encontram-se distribuídos entre as várias seções temáticas do evento. Entretanto, conseguimos identificar maior proeminência e dedicação sobre a temática acerca da crítica ao colonialismo nos textos publicados no GT “Pesquisa em Dança no Brasil”, em ambos os anos. Nesse biênio, destacamos o total de sete artigos. Cabe ressaltar que os Congressos e as Reuniões Científicas da ABRACE têm ocorrido em diferentes cidades brasileiras e que os congressos têm sido muito mais numerosos do que as reuniões científicas, o que pode ter contribuído para a significativa variação da quantidade de participantes, de publicações e, conseqüentemente, de produções valiosas para a nossa pesquisa na elaboração deste artigo.

De todo modo, pudemos observar que o debate em torno de questões críticas às heranças coloniais no campo das Artes Cênicas passou a ser mais refinado. Nesse biênio, identificamos a utilização de referências bibliográficas articuladas às teorias reconhecidas como pós-coloniais e verificamos nos textos o uso de categorias como “mundo pós-colonial” e “descolonização”. Algumas das pesquisas apontavam para a permanência de práticas coloniais que se mantêm presentes, veladas ou não, em variados contextos e para a necessidade de enfrentamento dos sistemas de supremacia eurocêntrica na formação do conhecimento. Assim, termos como “colonialismo”, “colonialista” e “anticolonialista” passaram a aparecer nos debates críticos e a apontar a relação estreita entre modernidade e dominação.

O volume 16 referente à VIII Reunião Científica da ABRACE, de 2015, não pôde ser consultado, pois não se encontra disponível no portal *PubliOnline* do Instituto de Artes da UNICAMP, sítio eletrônico no qual estão disponíveis os Anais da ABRACE para livre acesso e consulta. Por este



motivo, o volume 16 não integrou a nossa coleta de dados. Por outro lado, pudemos constatar que a edição referente ao IX Congresso da ABRACE, realizada em 2016, foi a publicação com maior número de trabalhos sobre o tema até então. Acreditamos que o tema do evento, intitulado “Poéticas e estéticas descoloniais – artes cênicas em campo expandido”, tenha colaborado para a expansão do debate, ainda que em alguns GTs não tenha havido uma única menção às categorias de nosso interesse. Na verdade, apesar de uma quantidade numerosa de artigos ter se aproximado de categorias como descolonizar e descolonização, verificamos que os textos, em sua grande maioria, não se fundamentavam em perspectivas teóricas críticas ao colonialismo de modo explícito ou objetivo. Os termos que mais aparecem são “pós-colonial”, “descoloniais” e variações como “pós-colonialista”, “descolonizar” e “descolonização”. Há, ainda, certas alusões ao período histórico do colonialismo, o que foi recorrente, na verdade, em todos os Anais que compuseram o nosso recorte.

Na referida edição, algumas seções da publicação trouxeram termos diretamente ligados ao tema, tais como “Dramaturgias expandidas nas estéticas descoloniais”, “Poéticas descoloniais no espaço urbano/público – ocupações, deambulações, intervenções no espaço urbano/público” e “Epistemologias do Sul na pesquisa em artes cênicas e nas práticas da cena contemporânea expandida”. Nessa última seção, extraímos a maior parte dos textos referentes ao recorte da nossa investigação; além disso, pudemos verificar nessa seção a primeira referência à categoria decolonial e suas variações.

Nesse volume, percebemos também um significativo aumento de obras de autoras e autores da América Latina escritas em espanhol nas referências bibliográficas dos artigos selecionados em nosso recorte. Em inúmeros GTs, nos deparamos com artigos que lançam proposições para a descolonização do corpo, da mente, da cultura, do imaginário, do saber e das Artes da Cena – sua produção e seu ensino –, porém, muitas vezes sem referências teóricas explícitas sobre tal debate. Por outro lado, é interessante pontuar que alguns dos artigos selecionados, que abordavam questões vinculadas à situação colonial, debatiam, igualmente, as relações entre as Artes e as epistemologias feministas, afrorreferenciadas, ameríndias e LGBTQIA+, de modo contextualizado. Selecionamos 20 textos do volume em questão.

O impulso produzido pelo IX Congresso (2016) continuou a produzir efeitos e resultados na publicação da IX Reunião Científica da ABRACE, ocorrida em 2017. Termos como “cultura europeia



dominante e colonizadora”, “corpo descolonizado” e “colonização dos saberes” demonstram a recorrência do debate, embora muitas vezes algumas proposições continuem a aparecer de modo pouco aprofundado ou como uma justificativa de adesão ao tema. Alguns artigos, porém, apresentam uma discussão mais aprofundada e significativa acerca do debate decolonial, abordando os impactos da colonização e denunciando o poder e as violências coloniais institucionalizadas no contexto das Artes Cênicas. Identificamos, igualmente, categorias como descolonialidade e descolonização. Selecionamos oito textos dos Anais da IX Reunião Científica da ABRACE. Percebemos que o debate em torno da decolonialidade se fortalece, mesmo que de modo irregular ou descontínuo, em seções que antes não apareciam, como Artes Cênicas nas Ruas, Circo e Comicidade, Pedagogia das Artes Cênicas, dentre outros.

Nos Anais referentes ao X Congresso da ABRACE, de 2018, 19 trabalhos foram selecionados e a grande maioria esteve concentrada nos GTs “Cartografia de Pesquisas em Processos”, “Estudos da Performance” e “O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização” (sendo esse último GT inédito na ABRACE até então). Pudemos identificar que, à medida que o debate avança, ele também se atualiza. O número de referências que tratam da perspectiva teórica acerca da decolonialidade recrudesciu. “Resistência decolonial”, “práticas decoloniais” e “criação cênica decolonizada”, além de “giro decolonial”, são nomenclaturas expressivas observadas em nossa análise.

Já na X Reunião Científica, 2019, as discussões em torno da decolonialidade continuaram a aparecer de modo distribuído nos GTs, abordando aspectos sobre a supremacia branca e as relações intrincadas estabelecidas entre colonialidade e modernidade. Alguns textos abordavam experiências formativas a partir da perspectiva decolonial. Foram selecionados no total 15 textos, cuja maior concentração se deu no GT “Mulheres em cena” (sendo esse GT inédito na ABRACE até então).

No ano de 2020, em função da pandemia causada pela covid-19, não houve uma edição presencial do Congresso da ABRACE, mas sim o Seminário Permanente ABRACE On-line, que contou com mesas temáticas organizadas a partir dos GTs por meio da participação de pessoas convidadas. Em 2021, ocorreu o XI Congresso, em formato remoto, com o lançamento de mais uma edição dos Anais. Deste volume, selecionamos 38 textos (superando a edição de 2016), tendo o GT “O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização”



o maior número de artigos selecionados. Notamos um aumento significativo na utilização dos termos “decolonial” e suas variações, além de uma presença mais bem distribuída de textos que abordam a questão, inclusive na seção “Trabalhos de Graduação”, que surgiu na edição de 2021.

O interesse em identificar as autorias responsáveis pelo fortalecimento do debate decolonial nas Artes Cênicas nos levou a elaborar uma segunda análise dos artigos. Dos 125 (cento e vinte e cinco) textos inicialmente selecionados, estabelecemos um recorte sobre aqueles que traziam o debate acerca do paradigma da decolonialidade de modo mais consubstanciado. Destacamos 51 artigos que apresentavam importantes contribuições para o fortalecimento do debate decolonial no campo das Artes da Cena, os quais listamos a seguir juntamente com o nome das autoras e dos autores.

Em 2016, ano que representa o marco do uso do paradigma da decolonialidade em nosso recorte, destacamos como fundamentais os seguintes trabalhos: “Nomadismo e descolonização: uma perspectiva trágica”, de Carmem Gadelha (GT Dramaturgia expandida nas estéticas descoloniais); “(Trans)bordar fronteiras: estética bugresca para descolonizar corpos biogeográficos”, de Marcos Antônio Bessa-Oliveira; “6 minutos: para habitar o corpo-encruzilhada”, de Camila Bastos Bacellar; “Cena latino-americana contemporânea: correspondências entre as teatralidades dissidentes de agora, de outrora e do porvir”, de Paola Lopes Zamariola; “Resistência à colonialidade nas práticas artísticas e pedagógicas dos grupos Yuyachkani e Ói nós aqui traveiz”, de Marta Haas (GT Epistemologias do Sul na pesquisa em Artes Cênicas e na cena contemporânea expandida); e “Formação teatral como resistência às práticas de embranquecimento”, de Edilaine Ricardo Machado (GT Etnocenologia).

Do biênio 2017 e 2018, destacamos respectivamente: “O corpo que TRANSito: reflexões sobre performatividade a partir de memórias de corpos trans”, de Sandro Luis Costa da Silva, Jerônimo Vieira de Lima Silva e Maria Thereza Oliveira Azevedo (GT Fronteiras, Estéticas, Encontros, Micropolíticas); “O corpo-encruzilhada como saber da experiência”, de Jarbas Siqueira Ramos (GT Saberes da Terra e Identidades); “No te pongas flamenca – ou por que ainda temos que brigar?”, de Juliana Kersting (GT Cartografia de Pesquisas em Processo); “Decolonialidade e dramaturgia contemporânea antropofágica no intercâmbio com o Odin Teatret”, de Juliana Capilé Rivera e Maria Thereza Oliveira Azevedo (GT Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade); “Uma sismografia da arte da performance na América Latina”, de Camila Bastos Bacellar”, “Danças em fricções: danças



e desobediências do corpo”, de Denise Mancebo Zenicola (GT Estudos da Performance); “Oea: um mergulho na pedagogia africana”, de Roberta Ferreira Roldão Macauley e “Èmí, Ofò, Asé: a presença cênica e a sutileza performativa das “Mulheres do Asé”” de (O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização); e “Dramaturgias a partir de criADORES: desmontagens de percursos criativos”, de Sandro Luis Costa da Silva [Sandro Lucose] (GT Processos de Criação e Expressão Cênicas).

Das publicações referentes à edição de 2019, apontamos os trabalhos: “Impressões sobre a criação de dramaturgias nas artes da cena: relato de experiência”, de Daniela R. M. M. Zuliani (GT Cartografia de Pesquisas em Processo); *Corpos transformacionais: transformação corporal e transativismo de direitos humanos no Projeto Trans-formação da Organização das Nações Unidas*, de Ian Guimarães Habib e “Máscaras decoloniais: um estudo iniciado”, de Denise Mancebo Zenicola (GT Estudos da Performance); “Poéticas performativas na América Latina: feminismo descolonial, interseccional e antipatriarcal”, de Ana Flávia Felice Nunes e Verônica Fabrini Machado de Almeida, “A atriz pode interpretar qualquer papel?: da representatividade trans* na arte aos estudos da cisgeneridade e ao ‘transfake’ a partir de uma localização cisgênera”, de Edvandar L. S. de Souza [Ed Sombro] e “Esse cara jogou viado no bicho, mas deu vaca!: a recepção performativa das transgeneridades”, de Dodi Leal (GT Mulheres em cena); “Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção”, de Jarbas Siqueira Ramos (GT O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização); e “Ensino de teatro e o estímulo à pertença identitária negra”, de Cristiane Barreto (GT Pedagogia das Artes Cênicas).

E, por fim, dentre os trabalhos de 2021: “Corpas-contramnéia: performando o memoricídio Kariri para denunciar a continuidade de um povo”, de Barbara Leite Matias (GT Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si), “Escuta de vozes circenses: mapeamentos sociais e saúde”, de Tábatta Iori Thiago, Neide das Graças de Souza Bortolini e Luciana Crivellari Dulci (GT Circo e Comichidade); “Aproximações do conceito de *verfremdungseffekt* em a negra felicidade”, de Danielle Martins de Farias (GT Dramaturgia: Tradição e Contemporaneidade); “Enterrar, soterrar, desterrar: ações de terra para corpos sem chão”, de Sarah Marques Duarte e “Percursos formativos decoloniais em artes da cena no extremo sul da Bahia”, de Eloisa Domenici e Éder Rodrigues (GT Estudos da Performance); “O véu e o vento: um encontro poético entre a dança do ventre e a dança contemporânea no ensino remoto emergencial”, de Andréa Moraes e Mônica Fagundes Dantas; “O inventário no corpo e o encontro com a colonialidade”, de Nara Cálipo, “Corporeidades



ancestrais: transformando e redimensionando a pesquisa em dança – quais os caminhos percorridos por essas encruzilhadas?”, Flávio Campos e Katya Gualter, “Com o pé na estrada: disseminando saberes e diálogos pluriperspectivados”, de Aline dos Santos Teixeira e Tatiana Maria Damasceno, e “O encantamento do corpo no processo BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)”, de Mariana Jorge e Graziela Rodrigues (GT Grupo de Pesquisadores em Dança); “Influxos artaudianos: mitologia Yorubá e processos decoloniais de criação para as Artes da Cena”, de Adriana Rolin (GT Mito, Imagem e Cena); “Transjardinagem: performance como paisagem radical para arquivo vivo trans”, de Ian Guimarães Habib, e “Memória em disputa – teatro e perspectivas LGBTQIA+”, de Jaoa de Mello (GT Mulheres em cena); “Por uma cena samba na batida do pandeiro e no pinicado da viola”, de Lorena Fonte de Oliveira e Renata de Lima Silva; “Desobediências Poéticas: afrofuturismo, transe, desmontagem e processo criativo em dança”, de Henrique Cesar Hokamura Silva; “Africanidades, amizades e construção de identidade afrodescendente em cenas de poéticas diaspóricas”, de Luciano Mendes de Jesus; “Aqui dançando... ali cantando... acolá batucando... além mar vou CONTANDO: a oralitura na narração de história da tradição afro-alagoana Mané do Rosário”, de Ana Paula da Silva Santos e Victor Hugo Neves de Oliveira; “Dramaturgias negras publicadas no Brasil no século XXI: territórios estéticos, culturais e políticos”, de Elton Bruno Soares de Siqueira; “Abdias Nascimento e a dramaturgia negra em tempos de pandemia: educação antirracista em práticas artísticas pedagógicas tecnoviviais e interinstitucionais (UFPE-UNILAB), de Manoel Gildo Alves Neto e Maria Andrea Soares dos Santos (GT O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização); “Índios ou indígenas? Tribos ou povos indígenas? Aprender para inserir a cultura indígena no ensino de teatro nas salas de aula brasileiras”, de Cristiane Barreto e “Alternativas decoloniais: que dança na escola pode ser essa?”, de Larissa Bonfim (GT Pedagogia das Artes Cênicas); “Dramaturgia do ator: processos criativos na Pequena Companhia de Teatro”, de José Cláudio Marconcine e Ricieri Carlini Zorzal (GT Processos de Criação e Expressão Cênica); “Videoperformance falagens: a autoetnografia como propulsora de fluxos criadores”, de Sadiana-Luz Martins Frota e Gisela Reis Biancalana (GT Territórios e Fronteiras da Cena); “As vozes d(n)a criação: decolonizar biografias como dispositivo-processo de uma criação teatral”, de Cassiano Weigert Fraga e “Jongo-funk: decolonialidade e expressões de matrizes africanas no ensino de arte” de Yasmin Coelho de Andrade (GT Fórum de Pesquisas em Processo); e “A constituição de uma cena teatral interiorana, a partir da obra de Alcir Dias”, de Yãossaiê dos Santos Mostachio e Lúcia Regina Vieira Romano e “Dramaturgia negra brasileira – panorama de textos publicados no século XXI”, de Lucas Antonio Bebiano e Elton Bruno Soares de Siqueira (GT Trabalhos de Graduação).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo buscamos estabelecer uma breve reflexão sobre a existência de uma possível expansão do debate decolonial no campo das Artes da Cena no Brasil no período estabelecido entre 2011 e 2021. Além disso, procuramos apresentar de modo objetivo a variação da frequência a partir da qual o paradigma da decolonialidade passou a ser utilizado para elaborar críticas aos efeitos do colonialismo e às opressões sistêmicas no panorama das pesquisas desenvolvidas no campo das Artes da Cena ao longo de uma década. Para tanto, como dito anteriormente, analisamos o conjunto de artigos publicados nos Anais de Congressos e Reuniões Científicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), buscando identificar a ocorrência de uma possível expansão do uso do paradigma da decolonialidade nos textos.

Durante nossa investigação, pudemos observar um expressivo recrudescimento das práticas de pesquisa, orientadas pelo paradigma da decolonialidade na área das Artes ao longo do período 2011-2021. Acreditamos que o significativo aumento do número de pesquisas organizadas criticamente por meio da perspectiva decolonial revela um esforço dos pesquisadores e das pesquisadoras do campo das Artes não apenas em problematizar a questão das desigualdades na produção do conhecimento, como também em expressar um modo de se implicarem no fortalecimento de políticas educacionais e investigativas críticas à supremacia dos saberes historicamente determinados e na circulação de referências não hegemônicas na área de Artes.

Interessou-nos, portanto, compartilhar algumas considerações sobre a perspectiva crítica da colonialidade como um conceito-chave para pensarmos as relações entre exploração colonial e modernidade e sobre a atitude decolonial como um projeto combativo às injustiças sociais e cognitivas. Além disso, afirmamos a relevância das pesquisas associadas ao paradigma da decolonialidade como uma forma de pensar-fazer vinculada à valorização de sistemas civilizatórios contra-hegemônicos, o que nos levou a acreditar que a atenção para a agenda decolonial nas pesquisas pode ser apreendida como um ato introdutório de insubordinação acadêmica, o qual pode instaurar, por sua vez, modos criativos de elaborar sínteses e reflexões com o corpo.



Pudemos constatar que o aumento da variação de frequência a partir da qual o paradigma da decolonialidade passou a ser utilizado nos textos produzidos no campo das Artes da Cena não foi constante ou progressivo. Pelo contrário, identificamos um total de 07 trabalhos em 2016, 02 em 2017, 07 em 2018, 08 em 2019 e 27 em 2021, o que nos levou a questionar o motivo desse aumento exponencial no ano de 2021. Pressupomos que o campo da pesquisa em Artes da Cena encontra-se em crise e, por isso, percebemos a importância de as práticas de investigação se voltarem para pressupostos decoloniais e se relacionarem com as experiências de combate às opressões e com as dinâmicas de inclusão e transformação social.

A crise no campo da pesquisa é orientada por paradigmas historicamente constituídos como universais baseados em cosmovisões brancas, patriarcais, normativas, coloniais e nos aponta que um dos maiores desafios para a produção do conhecimento inovador em Artes é a consolidação de um projeto coletivo que se estabeleça por meio de parcerias solidárias, práticas políticas engajadas e operações colaborativas que busquem reduzir as desigualdades sistêmicas. A valorização da perspectiva decolonial nas pesquisas desenvolvidas no panorama das Artes da Cena pode ser considerada, portanto, um dos caminhos vinculados à ruptura dos condicionamentos coloniais, uma espécie de convocação para os pesquisadores e as pesquisadoras das Artes da Cena, um modo de chamar a atenção para urgência de transformarmos a cultura de poder, exploração e dominação que atravessa nossas produções artísticas, intelectuais e nossas experiências vividas.

REFERÊNCIAS

- » BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. Introdução. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.



- » MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze *et al.* (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- » MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 32, n.94, p 1-18. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 25 set. 2022.
- » MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: *MASP Afterall – Arte e Descolonização*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.
- » MOTA NETO, João Colares da. *Por uma pedagogia decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda*. Curitiba: CRV, 2016.
- » OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Políticas culturais antirracistas e crise pandêmica: Estratégias de fortalecimento das capacidades criativas de artistas pretos. *Cuadernos De Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (2): 112–123, 2022. Disponível em: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/oliveiranevesde/neves_de_oliveira. Acesso em: 25 set. 2022.
- » QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- » RUFINO, Luiz. Exu: tudo o que a boca come e tudo o que o corpo dá. In.: TAVARES, Julio Cesar de. (Org.). *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: peprspectivas etnográficas*. Curitiba. Appris, 2020.



COMO ANALISAR UM PROCESSO CRIATIVO?

O modo de dizer de nossas pesquisas em artes

RAFAEL MARTINS

É dramaturgo, roteirista, ator, diretor e pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Bacharel em Comunicação pela Universidade de Fortaleza. Fundador e integrante do Grupo Bagaceira de Teatro, autor de diversos espetáculos. Possui experiência profissional em teatro, cinema e outras linguagens.

RESUMO

Neste artigo, me direciono aos artistas que visam produzir uma escrita acadêmica a partir de suas experiências de criação; que passam por dilemas na busca por um método, por um modo de dizer e de se posicionar. Abordo a revolução epistemológica que fez surgir abordagens como a bricolagem e a cartografia. Investigo o conceito de performatividade e argumento a favor de escritas performativas, autorais e do uso da primeira pessoa nos trabalhos acadêmicos. Trata-se de um recorte da dissertação defendida pelo autor em dezembro de 2021.

PALAVRAS-CHAVE:

Performatividade. Pesquisa em arte. Processo criativo. Novas metodologias.

HOW TO ANALYZE A CREATIVE PROCESS? The way of saying our research in the arts

ABSTRACT

In this article, I address artists who aim to produce academic writing based on their creative experiences; who go through dilemmas in the search for a method, for a way of saying and positioning themselves. I address the epistemological revolution that gave rise to approaches such as bricolage and cartography. I investigate the concept of performativity and argue in favour of performative, authorial writings and the use of the first person in academic works. This is an excerpt from the master's dissertation defended by the author in December 2021.

KEYWORDS:

Performativity. Art research. Creative process. New methodologies.



INTRODUÇÃO

Neste artigo, me direciono aos artistas que visam produzir uma escrita acadêmica a partir de suas experiências de criação; que passam por dilemas na busca por um método, por um modo de dizer e de se posicionar. Ao desenvolver o tema, relatarei um pouco de minha experiência ao escrever a pesquisa de mestrado intitulada *Do teatro ao cinema: uma cartografia do processo criativo do filme Inferninho (2021)*, com a finalidade de contribuir para essa reflexão.

“Sou artista, mas não sou pesquisador”. Devo ter dito isso algumas vezes antes de ingressar no contexto acadêmico. Eu sempre soube que nós, artistas, somos pesquisadores, mas era como um lapso de linguagem ou, de um jeito mais coloquial, era só o “modo de dizer”. Um lapso que, no entanto, diz muito sobre a forma como tantas vezes nos colocamos perante o conhecimento acadêmico e as pesquisas que desenvolvemos nesse âmbito.

Levando em consideração a etimologia da palavra pesquisa – que vem do latim *perquirere* e significa “buscar com perseverança” –, suponho que haja sempre um pesquisador morando dentro de nós, artistas. Um inquieto implícito que faz parte do que somos e que se manifesta ao menor estímulo, acionando em nós uma certa inquietação, um estado de investigação e busca. Buscar é verbo transitivo direto: quem busca, busca algo. Assim a gramática aponta. Mas, desapontando a gramática, nós, artistas, tantas vezes buscamos num intransigente intransitivo: buscamos, simplesmente. Sem designar o objeto. Não havendo objeto, nós o inventamos. O fazer artístico abrange algo que apenas agora, através das metodologias mais recentes, a ciência começa a acolher: a correspondência entre pesquisa e invenção:

Fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é *um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. (PAREYSON, 1984, p. 32)



Por um lado, temos esse “pesquisador enquanto artista” internalizado, muito bem estabelecido, que já faz parte de nós. Por outro, ao nos lançarmos na empreitada de escrever um trabalho acadêmico, começamos a abrir espaço para um outro personagem interno, bem menos familiar, que lida com as especificidades linguísticas e metodológicas da ciência, operando nessa outra modalidade de investigação. Portanto, antes de partir para a pesquisa propriamente dita, precisamos refletir sobre o método – as regras e estratégias do jogo – para firmar em nós esse “pesquisador enquanto cientista”.

Seguindo mais um pouco nessa ideia metafórica de que há em nós dois pesquisadores de naturezas distintas, alavancar o trabalho escrito será como colocá-los numa produtiva conversa. Precisarão, portanto, falar a mesma língua. Sonia Rangel (2015, p. 21) salienta que é preciso “apaziguar os personagens internos, organizando os seus diálogos” para que seja possível descrever ou mesmo engendrar processos criativos. Portanto, quais teorias e métodos “dialogam” com meu conhecimento empírico? Segundo Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), é comum que surja uma insegurança em artistas que estão ingressando no contexto da pesquisa acadêmica quanto ao próprio conhecimento incorporado na arte:

Embora a percepção e a subjetividade sejam profundamente valorizadas em sua prática da arte, estas noções, em algum momento, desaparecem quando eles começam seu percurso na construção da tese. Nós observamos que, quando os alunos entram no ambiente universitário, passam por um estágio em que já não sabem como tirar proveito de suas especialidades. Sua fonte de conhecimento profissional encontra-se, temporariamente, abalada. Eles aspiram a uma respeitabilidade, a qual, estranhamente, conectam com o modelo dominante de pesquisa, o positivismo. (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 2)

Rangel (2006) lamenta que nessas ocasiões, buscando a segurança de estarem devidamente enquadrados, boa parte dos pesquisadores se agarrem a formatos preexistentes; modelos que acabam por se transformar em fôrmas aprisionadoras. Desperdiçam, assim, a oportunidade de produzir uma pesquisa diferenciada a partir de um olhar próprio. Segundo ela, para encontrar esse olhar mais original, é necessário abrir espaço para as interrogações e ser forte para suportar as incertezas.



E sim, foram muitas as minhas incertezas. Vivi esse desconforto quando reingressei no universo acadêmico e, na condição de mestrando, fiz do percurso criativo do longa-metragem *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, o objeto de minha investigação. O filme é resultado de uma aproximação entre artistas de teatro e cinema. Três coletivos artísticos cearenses assinam a obra: as produtoras independentes Marrevolto Filmes e Tardo Filmes (ambas remanescentes da Alumbramento Filmes) e o Grupo Bagaceira de Teatro, do qual faço parte.

Sou um dos artistas que idealizaram *Inferninho*; participei ativamente de todo o processo de criação, assumindo as funções de roteirista (escrevi em parceria com os dois diretores) e ator (no personagem Coelho). Sua construção foi um longo caminho (cerca de oito anos), feito de muitas reviravoltas. Uma das peculiaridades está no modo como, ao longo do tempo, o interesse dos agentes criadores foi se transformando e fazendo com que *Inferninho* saltasse entre modalidades distintas: surgiu como experimento teatral, desenvolveu-se como roteiro de série de TV, mas sua concretização se deu na linguagem cinematográfica.

Oito anos é uma fatia considerável de nossas vidas. Nesse período os coletivos foram se reconfigurando, passando por inúmeras transformações, cada um de nós mudou, as relações, o entorno, o panorama sociopolítico do país, tudo. Produção artística, pesquisa, profissão, vida pessoal, o processo de *Inferninho* era a convergência de todas essas questões e muitas outras. Não havia como separar: tudo dizia respeito a tudo.

Como, então, escrever sobre a *poiesis* da obra? Quais os termos certos para uma comunicação acadêmica? Para me colocar como pesquisador de fato, transparecendo segurança e confiabilidade, eu precisaria esfriar o discurso, deixando os afetos de lado, tomando distância do objeto, adotando um discurso em terceira pessoa, me divorciando do assunto *Inferninho* como se ele não me dissesse respeito? De que modo, então, eu conseguiria imprimir esse “olhar particular” à pesquisa?

Ao invés de me descolar de meu papel de artista e promover uma assepsia afetiva na feitura da dissertação, eu pretendia o oposto: fazer da pesquisa um mapeamento dos afetos, intensidades, relações e modos de vida que permearam o percurso criativo. Examinar o campo de forças que envolve a criação artística através de uma escrita que fizesse jus (ou pelo menos tentasse) ao que foi vivido; que reativasse a temperatura, a pulsação das experiências que vivi ao criar o filme.



No processo de *Inferninho*, o que há de mais interessante, visceral e complexo não está em diários de bordo, relatórios ou entrevistas. Não há um passo a passo, uma fórmula mestra. Há coisas que não podem (nem devem) ser sistematizadas, mas que podem ser experimentadas como intensidades. Nem todos os pensamentos e conhecimentos são organizáveis. Há outros mais vertiginosos e há que se ter lugar também para eles na academia.

Conduzindo a pesquisa por esse rumo, eu estaria perdendo a oportunidade de atingir uma verdade científica fixa, imutável, absoluta sobre o fazer artístico; mas quem há de insistir no velho ideal de verdade absoluta, se estamos no campo da arte? Para além do paradigma ainda dominante, pautado no positivismo, algo está se abrindo, se tornando mais inclusivo no meio acadêmico. Teço aqui algumas reflexões sobre a revolução epistemológica que vem tornando academicamente possíveis investigações como a minha e as de tantos outros artistas.

NOVOS PARADIGMAS, NOVAS METODOLOGIAS

Nas últimas décadas, o leque científico vem se abrindo, com o nascimento e florescimento de diversas metodologias, sobretudo nas artes e nas ciências humanas. Boaventura de Sousa Santos (1988) observa que esses são os frutos de uma revolução epistemológica ainda em curso e da emergência de novos paradigmas. Muitas são as propostas de abordagem, método e estilo de escrita. São muitos, também, os estudiosos que tentam identificar tais paradigmas insurgentes, atribuindo-lhes nomes e circunscrições diversos. Não há surpresa nisso, visto que estamos no território da contemporaneidade, no qual as coisas estão sempre escapando de seus nomes e as próprias classificações vão sendo paulatinamente desclassificadas.



Seria arriscado descrever as transformações do discurso científico numa linearidade histórica. Não ousaria apontar um fio narrativo sob o risco de cair numa leitura simplória, enquanto o próprio fenômeno quer de nós, pesquisadores, a contemplação da complexidade. Mas é certo que, já na segunda metade do século XIX, Nietzsche se propunha a dinamitar os postulados primordiais da ciência numa crítica voraz à linguagem e a todo o edifício conceitual erguido pelos homens da ciência com pretensão de chegar à verdade:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu este orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com palavras o supremo saber sobre as coisas; de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. Da crença na verdade encontrada fluíram, aqui, também as mais poderosas fontes de energia. Muito depois – somente agora – os homens começaram a ver que, em sua crença na linguagem, propagaram um erro monstruoso. (NIETZSCHE, 2005, p. 20-21)

Fruto do processo civilizatório, a linguagem é antropomórfica e limitada, incapaz de dar conta da vastidão do mundo experiencial. Já a verdade é, segundo o filósofo, uma invenção da Idade Moderna. Talvez por isso Nietzsche se considerasse um homem póstumo: lançadas ao futuro, muitas de suas críticas atingiram em cheio a contemporaneidade. A revisão do discurso científico ficou, de fato, para depois de sua morte, mas veio. Continua se instalando de forma gradual.

Tal transformação não é resultado de uma dinamite específica: um teórico, uma descoberta, uma comunidade, uma área do saber. Aproxima-se mais de um processo erosivo, gradual e constante, no qual muitas forças questionadoras, ao longo dos anos, vêm tensionando e criando rachaduras na estrutura rígida dos procedimentos hegemônicos. Essas rachaduras permitem infiltração: criam finíssimos caminhos de passagem para métodos mais líquidos. Por entre essas rachaduras, tais métodos se encontram, se entrecruzam e se misturam de tal forma que uma das características



desse processo é a confluência das disciplinas em um saber mais unificado: cada caminho está contaminado por todos os outros.

Abastecido por uma grande variedade de estilos e gêneros como referência, ao cientista é permitido usar seus critérios e sua imaginação para fazer combinações, fusões, interpenetrações de gêneros, criando assim seu próprio estilo. Boaventura de Sousa Santos (1988, p. 66) defende essa “tolerância discursiva” como importante prerrogativa da revolução científica.

As novas vertentes metodológicas trazem em comum a contestação do cartesianismo e dos métodos tradicionais positivistas que propõem, dentre outras coisas, a separação entre sujeito e objeto (SANTOS, 1988). Um movimento inclusivo que valida e traz, para dentro do contexto científico, saberes múltiplos até então desvalorizados e/ou negligenciados. Não visa desmorronar o discurso científico, mas submetê-lo a uma grande reforma para que, por suas portas, possa entrar a vida com todas as suas relatividades, contradições, imprecisões e complexidades:

Não se trata de negar ou de limitar a ciência; trata-se de saber se ela tem direito de negar ou de excluir como ilusórias todas as pesquisas que não procedam como ela por medições, comparações e que não sejam concluídas por leis, como a da física clássica, vinculando determinadas consequências a determinadas condições. Não só essa questão não indica nenhuma hostilidade com relação à ciência, como é ainda a própria ciência, nos seus desenvolvimentos mais recentes, que nos obriga a formulá-la e nos convida a responder negativamente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 06)

Através desses formatos, nós, artistas, viabilizamos o nosso papel como produtores de teorias, como articuladores de epistemologias,¹ considerando que estamos absolutamente mergulhados, envolvidos, contaminados por esses nossos campos de investigação, numa posição privilegiada, trocando múltiplas afecções, colhendo e acolhendo as complexidades, admitindo que somos parciais, mas, justamente por isso, produzindo uma escrita mergulhada nas intensidades da vida, nascida no olho do furacão do processo criativo.

E partimos da compreensão de que não estamos sozinhos, de que há muitos outros artistas buscando um olhar mais original para suas pesquisas acadêmicas. Construir uma abordagem

1 O próprio conceito de epistemologia, segundo B. Santos (2019), vem sendo reformulado e rediscutido neste movimento de abertura e validação de múltiplos saberes.



mais original não significa não olhar para os lados, pois “o pesquisador precisa lidar com um patrimônio constituído na história dos modos de fazer pesquisa, faz escolhas por direções e, ao mesmo tempo, lida com a emergência do singular” (BARRROS; SILVA, 2016, p. 129).

A movimentação teórica que atualmente paira sobre a pesquisa em/nas artes é grande. Há muitos dissensos nesse campo relativamente novo: o entrelaçamento entre pesquisa acadêmica e arte. São turvos os limites que separam tantas abordagens e estratégias. Tudo parece estar em movimento. Henk Borgdorff (2012) afirma que atualmente não há um “estado da arte”² possível para esse ponto de encontro entre arte e pesquisa, posto que qualquer tentativa se tornaria quase que imediatamente obsoleta, tamanho o dinamismo das discussões.

Alguns, como Brad Haseman (2015), demonstram interesse pelos casos em que a própria obra, em sua materialidade específica, é aceita como resultado da pesquisa, não havendo necessidade de um trabalho escrito. Outros, como Luiz Fernando Ramos (2015), alertam para a necessidade de se discutir melhor o tema de modo que a sedução que essa ideia exerce não se confunda com um afrouxamento do rigor da pesquisa e para que ela não seja “tomada como panaceia” (RAMOS, 2015, p. 79).

Mas eu falo, aqui, aos que se interessam em validar o conhecimento artístico sem abolir, no entanto, a translação discursiva e reflexão teórica, ou seja, o trabalho escrito. Foi o meu caso, na pesquisa de mestrado.

BRICOLAGEM E CARTOGRAFIA

Não basta abraçar qualquer metodologia; precisamos de metodologias que nos abracem também. Ao refletir sobre metodologia, levei em consideração os “modos de dizer” a pesquisa e os “modos de criar” a obra. Em meio a uma infinidade de modelos disponíveis, escolhi três caminhos referenciais que não se anulavam entre si: a

2 “Estado da arte” é um estudo que visa mapear o que já foi pesquisado a respeito de determinado tema, buscando diferenciar aquilo que já se sabe (pois já foi investigado por outros pesquisadores) de eventuais lacunas, brechas que ainda não foram exploradas e poderão ser ponto de partida para novas investigações.



bricolagem, a cartografia e o performativo. Tomei-os como gestos de pesquisa ou, como dizemos em teatro, como “verbos de ação”: bricolar, cartografar e performar.

O termo *bricolage* vem do francês e remete a trabalhos manuais feitos com materiais de diversas naturezas à base de improviso, ou seja: sem um método predeterminado. Segundo Denzin e Lincoln (2006a, 2006b), com a evolução das pesquisas qualitativas, o pesquisador foi se metamorfoseando na figura do bricoleiro: aquele que, mesmo na precariedade de ferramentas e utensílios, vira-se com o que tem em mãos, trabalha pautado na complexidade do processo criativo, executando tarefas múltiplas, superando percalços e imprevistos, juntando peças soltas, conectando diferentes habilidades e formas de conhecimento, criando algo novo a partir disso. Para Kincheloe (2005), essa abordagem corresponde a uma visão ativa dos métodos de pesquisa e está fundamentada em uma epistemologia da complexidade (MORIN, 2005), evitando o reducionismo e o conhecimento monológico.

A noção de bricolagem foi uma importante referência para que eu pudesse analisar o meu percurso criativo, afinal, tive de lidar com um processo híbrido, cheio de metamorfoses, que saltou entre linguagens e me trouxe desafios absolutamente inéditos. Um processo que nos encorajou (a mim e aos meus parceiros artísticos) a improvisar, estudar, arriscar e inventar soluções para que o filme pudesse existir.

Muitos aspectos da bricolagem também se fazem presentes na cartografia, que foi concebida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) como um dos seis princípios do rizoma, e logo se tornou uma alternativa dentre os modelos de pesquisa disponíveis. Cartografar, nesse contexto, é traçar territórios existenciais: compreensão de subjetividades, relações, modos de vida. Uma das particularidades da cartografia é que ela se impõe como ética de afirmação da vida antes mesmo de se colocar como método. O cartógrafo tem o compromisso de não apenas gerar conhecimento, mas também intervir no mundo, envolvendo-se, inventando novas realidades, realizando encontros potentes, afetando e sendo afetado. Essa bússola ética é, talvez, o grande ponto de amarração por ser condizente com o trajeto criativo de *Inferninho*, com o discurso da obra e com a escrita do trabalho acadêmico.

Ao invés de representar objetos, a pesquisa cartográfica consiste em acompanhar processos (BARROS, L.; KASTRUP, 2015, p. 56). Isso significa rompimento com um paradigma da ciência moderna, que é o de trabalhar com objetos prontos, formatados e bem definidos. E o método



cartográfico é, também, processual, criando assim uma importante sintonia com aquilo que ele pretende estudar (KASTRUP; BARROS, R., 2015, p. 77). Método processual para investigação de processos, afinal, como advertiu B. Santos (1988, p. 66), “cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada”.

Bricolagem e cartografia são abordagens multimetodológicas, multidisciplinares, processuais (vão sendo construídas e reinventadas no decorrer da pesquisa), que incluem a criatividade e o improviso como elementos propulsores e quebram a premissa do “olhar distanciado”, propondo um envolvimento profundo do pesquisador. O mais interessante foi compreender que ambas já estavam presentes em meus gestos de criação da obra *Inferninho*, de forma espontânea e intuitiva, muito antes de qualquer estudo ou esclarecimento meu a respeito dos referidos métodos. Elas apenas continuaram comigo na escrita do trabalho acadêmico. No primeiro capítulo da dissertação, dedico algumas páginas a refletir sobre como surgiram e no que consistem esses dois caminhos de investigação acadêmica, indo um pouco mais longe no assunto.

Mas o fato é que ambas as abordagens permitem a diversidade de estilos e aceitam o uso da primeira pessoa, incentivando a autoralidade na escrita. E, se me faltava o “modo de dizer” da pesquisa, foi na referência de escrita performativa que busquei promover o encontro entre o cartógrafo e o bricoleiro. A performatividade da linguagem perpassa muitas dessas abordagens contemporâneas e pode ser uma referência decisiva na escrita de nossas pesquisas acadêmicas.

PERFORMATIVIDADE

J. L. Austin (1990), com sua Teoria dos Atos de Fala, fundou aquilo que podemos chamar de visão performativa da linguagem. A princípio, Austin propôs que há dois tipos de enunciado: constativo e performativo. O enunciado constativo apenas descreve/narra/retrata uma realidade, portanto está sujeito a ser categorizado como “verdadeiro ou falso”. Já o enunciado performativo não se submete a critérios de veracidade, pois ao invés de constatar, descrever, informar uma realidade, ele realiza um ato. Tal enunciado é a própria ação, ou seja: um ato de fala (OTTONI, 2002, p. 129).



Tempos depois, Austin percebeu que a dicotomia constativo/performativo era inadequada, pois há sempre uma performatividade, explícita ou mascarada, em tudo o que é dito. O “performativo” passou, então, a valer para qualquer enunciado:

Este salto, que desfaz a distinção entre performativo-constativo produz uma visão de linguagem que não é mais idêntica à utilizada na distinção anterior entre o performativo e o constativo. Esta visão produz, como já foi dito, uma virada brutal na questão da referência; ou seja, verdade e falsidade são conceitos que não terão mais um papel relevante nem prioritário para Austin. A partir deste momento podemos falar de uma visão performativa, na qual o sujeito não pode se desvincular de seu objeto fala e, conseqüentemente, não é possível analisar este objeto fala desvinculado do sujeito. (OTTONI, 2002, p. 130)

A teoria de Austin (obviamente, bem mais substancial e complexa que isso), além de ser um marco histórico na linguística (estudos da enunciação), contribuiu para a renovação do discurso científico, tantas vezes pautado pela impessoalidade e por critérios de “verdadeiro ou falso”. Já não há cisão entre o sujeito e o que é dito: a linguagem, portanto, já não pode ser tomada à parte do sujeito que enuncia, isolada para estudos (OTTONI, 2002, p. 126). Como bem colocaram Maturana e Varela (1995, p. 69), “tudo o que é dito, é dito por alguém”. Numa visão performativa, o significado é coadjuvante, importando mais o efeito, a força, o desempenho da palavra enquanto ação: a palavra agindo no mundo, modificando o estado de coisas (OTTONI, 2002).

Segundo Zygmunt Bauman (1998, p. 160), “à medida que se desenvolvem e amadurecem, os conceitos começam a se mover por conta própria e, às vezes, alcançam territórios bastante distantes de seu local de origem”. Isso talvez explique as evoluções do conceito de performatividade. A partir dos estudos de Austin, diversos autores (Butler, Coonquergood, Victor Turner, Schechner, dentre tantos) desenvolveram teorias próprias, transpondo o conceito de performativo para outras áreas e criando conceitos subjacentes. Termos como performance, performativo e performatividade passaram a ser cada vez mais empregados. Pavis (2017, p. 230) afirma que, dos anos 70 em diante, a noção de performatividade “irrigou todas as práticas culturais e as ciências humanas”, ganhando muitos alargamentos de sentido:



Tanto as ciências humanas quanto as novas experiências teatrais, com o aparecimento, especialmente, nos 1960 e 1970, de 'a Performance' (*Performance Art*), indicam uma mudança de paradigma, uma 'virada performativa'. A teoria dos atos de linguagem de Austin ou de Searle³ é então estendida e aplicada a outras ações humanas, realizadas pelo fato de se dizer ou de se repetir gestos que se tornam uma segunda natureza. Os domínios da performatividade têm extensão infinita, pois a performatividade torna-se quase sinônimo de 'pôr em prática'. (PAVIS, 2017, p. 230)

É por isso que, no âmbito acadêmico, escrita performativa é a que se faz com discursos encarnados, processuais, autorais. Performatividade envolve invenção, experiência de si, "refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas" (SETENTA, 2008, p. 83). As pesquisas acadêmicas (sobretudo no campo das artes) que se declaram como escritas performativas frequentemente desafiam as convenções formais, deslocam códigos, criam colagens de gêneros diversos, problematizam inclusive o que pode ou não ser considerado texto.

Como o grau de subversão formal desse universo de pesquisas explicitamente performativas vai muito adiante do que propus em minha dissertação, digo que há nela "traços" de performatividade. Um desejo de experimentação que às vezes aflora enquanto relato minha experiência e uma necessidade de, como dizem os cartógrafos, "traçar a transversal": "Traçar a transversal é, no que diz respeito aos modos de dizer, tomar a palavra em sua força de criação de outros sentidos, é afirmar o protagonismo de quem fala e a função performativa e autopoietica das práticas narrativas." (PASSOS; BARROS, 2015, p. 156)

Em minha dissertação, narro e analiso o processo criativo de *Inferninho* a partir do meu lugar de artista, de criador, de quem participou do processo desde sua gênese. Assumo a primeira pessoa e me comprometo com as implicações dessa escolha. Não há pretensão totalizante nem interesse de sistematizar um método de criação: o que me interessa é cartografar afetos. Uma narrativa atenta ao campo de forças, aos encontros, aos intercessores, ao "afetar e ser afetado". Não se trata de "como" procedo, mas em "quais intensidades", através de "quais impulsos". Investigo o trajeto criativo encarando-o como um território existencial a ser explorado. Que forças me movimentaram, me mobilizaram a criar? Em síntese: o que está em jogo quando eu crio?

3 John Searle, discípulo preferido de Austin, que deu continuidade aos seus estudos sobre os Atos de Fala.



Trata-se de uma experiência particular, pessoal e não generalizável. Mas é a partir dessas singularidades que faço emergir outras questões mais amplas, indo ao encontro de outros artistas e pesquisadores. Minha escolha tem como pano de fundo a tomada de consciência de que toda singularidade é coletiva. Uma narrativa individual nunca é fruto de uma individualidade. Ela é produto, resultado ou confluência de outras relações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não basta escrevermos sobre nossas práticas artísticas, transformarmos nossos processos criativos em objetos de estudo. Tão importante quanto isso é estarmos atentos ao modo de fazer e de dizer das nossas investigações. Para além de questões estilísticas, há nisso um debate epistemológico, existencial e político: qual o meu lugar? Quem sou eu nesta pesquisa? E se há de ser esclarecido um lugar de fala, o meu é: dentro. Tomando emprestadas as palavras do antropólogo britânico Tim Ingold (2012, p. 03), “meu caminho é o de volta para casa, de minha própria descoberta. Encontrar um modo de escrever que pareça eu mesmo escrevendo, e não apenas alguém jogando jogos acadêmicos”.

Colocando-me dessa maneira, já não há dualismos: cartógrafo ou bricoleiro, artista ou cientista, dizer ou fazer, teatro ou cinema, ator ou roteirista, sujeito ou objeto. Escrevo *Inferninho*; escrevo sobre *Inferninho*; e sou esse *Inferninho* sobre o qual escrevo. Tudo isso é uma pesquisa só: camadas indissociáveis de uma só busca. Atuo em *Inferninho* e ele atua em mim. Esse foi o desafio que me atraiu e me convocou a investigar.

Nessa perspectiva, quando descrevemos as experiências de nossos processos criativos, estamos nos abrindo a outras experiências no próprio ato de escrever e dividindo-as com o leitor. Criamos agenciamentos heterogêneos, bricolamos teorias, disciplinas, desejos, referências, vertentes, memórias. Bricolamos a nós mesmos. Autopoiese: crio a pesquisa e sou recriado por ela.



Daí a minha escolha de não apenas assumir a primeira pessoa, mas também mergulhar na escrita como quem se entrega a criar um objeto de arte. Enfrentar as limitações da linguagem com os recursos que me forem possíveis. Não desistir das palavras: contorcê-las, poetizá-las, ir buscar um pouco do indizível. *Perquirere*: buscar com perseverança.

REFERÊNCIAS

- » AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- » BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- » BARROS, Maria Elizabeth Barros de; SILVA, Fabio Hebert da. O trabalho do cartógrafo do ponto de vista da atividade. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). *Pistas do método da cartografia*: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, v. 2, 2016.
- » BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- » BORGDORFF, Henk. *The conflict of the faculties*: perspectives on artistic research and Academia. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, v. 1, 2011.
- » DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. *In*: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (org.). *O planejamento da pesquisa qualitativa*: teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006a. p. 15-42.
- » DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. O sétimo momento: deixando o passado para trás. *In*: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (org.). *O planejamento da pesquisa qualitativa*:



- teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006b. p. 389-406.
- » FORTIN, Sylvie; GOSSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ–Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, 1, n. 1, 4 maio 2014. 1-17. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 11 out. 2022.
 - » HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, São Paulo, 3, n. 1, 2015. p. 41-53.
 - » INFERNINHO. Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes. Produção: Marrevolto Filmes; Grupo Bagaceira e Tardo Filmes. Roteiro: Guto Parente, Pedro Diógenes e Rafael Martins. Intérpretes: Yuri Yamamoto; Démick Lopes; Samya de Lavor; Rafael Martins; Tatiana Amorim; Paulo Ess; Galba Nogueira; Pedro Domingues; Gustavo Lopes. Fortaleza: Embaúba Filmes, 2018. (82 min.)
 - » INGOLD, Tim *et al.* Diálogos Vagueiros: Vida, Movimento e Antropologia. *Ponto Urbe*, n.11, 2012. p. 1-16.
 - » KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
 - » KINCHELOE, Joe L. On to the next level: Continuing the conceptualization of the bricolage. *Qualitative Inquiry*, 11, n. 3, 2005. p. 323-350.
 - » MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Campinas: Psy, 1995.
 - » MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
 - » MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.
 - » NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. ISBN 85-359-0762-9.



- » OLIVEIRA, Rafael Martins de. *Do teatro ao cinema: uma cartografia do processo criativo do filme *Inferninho**. 2021. Orientador: Luiz César Alves Marfuz. 205f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- » OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, São Paulo, 18, n. 1, 2002. p. 117-143.
- » PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- » PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- » PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg; Marcio Honorio de Godoy e Adriano C. A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » RAMOS, Luís Fernando. Pesquisa performativa: uma tendência a ser bem discutida. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, São Paulo, 3, n. 1, 2015. p. 73-79.
- » RANGEL, Sonia. *Trajetos criativos*. Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.
- » RANGEL, Sonia. Processos de criação: atividade de fronteira. *Territórios e Fronteiras da Cena*, São Paulo, n. 1, 2006. 1-6.
- » SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- » SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. *Estudos Avançados*, São Paulo, 2, n. 2, ago. 1988. p. 46-71.
- » SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: Edufba, 2008.



CORPO-INVENÇÃO: percurso de um artista em investigação de si

RICARDO TABOSA

É ator, *performer* e diretor.

Trabalha com teatro e audiovisual.

Estudante do curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Integra o Grupo Bagaceira (Fortaleza, Ceará) e também desenvolve trabalhos artísticos independentes do coletivo.

RESUMO

Este trabalho discute experiências desenvolvidas pelo próprio autor enquanto aluno no componente Tópicos Especiais em Artes Cênicas I – Performance, Gênero e Feminismos, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, ministrado pela professora doutora Nina Caetano. O objetivo é, por meio da análise das próprias práticas performativas realizadas ao longo da disciplina, refletir sobre questões de sexualidade, performatividade de gênero e ativismo e sobre como a invenção dos corpos pode operar como estratégia de criação e de sobrevivência para as existências consideradas desviantes.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance. Gênero. Sexualidade. Ativismo. Corpo.

BODY-INVENTION: Path of an artist in self-investigation

ABSTRACT

This work discusses experiences developed by the author himself as a student in the component Special Topics in Performing Arts I – Performance, Gender and Feminisms, of the Graduate Program in Performing Arts at the Federal University of Bahia, taught by Professor Nina Caetano. The objective is, through the analysis of the performative practices carried out throughout the discipline, to reflect on issues of sexuality, gender performativity and activism and how the invention of bodies could operate as strategy of creation and survival for deviant existences.

KEYWORDS:

Performance. Genre. Sexuality. Activism. Body.



INTRODUÇÃO

Este artigo trata da comunicação de uma experiência pessoal. Abordo aqui elaborações gestadas durante um semestre de estudos como aluno da disciplina Performance, gênero e feminismos, ministrada pela professora doutora Nina Caetano,¹ no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia – elaborações estas que ainda devem reverberar, transformar e aprofundar ao longo do tempo. O que apresento aqui são as reflexões mais imediatas, frutos das aulas, leituras, seminários e, mais especificamente, das experiências práticas propostas no referido componente.

A ementa da disciplina propõe, em linhas gerais, um percurso teórico-prático, estudando produções no campo da performance e tendo como ponto central a discussão de gênero e suas intersecções com sexualidade e racialidade. Partindo de uma perspectiva decolonial e feminista, interessa ao curso um foco de investigação em teoria e prática de mulheres cisgênero e transexuais no âmbito da produção latino-americana, aprofundando as discussões em torno de grupos específicos e suas produções a partir da corporeidade, notadamente os corpos considerados abjetos.

A partir deste recorte, alguns dos temas-chave da disciplina são: liminaridades entre arte e vida na cena contemporânea, poéticas e estéticas feministas, ativismos identitários, feminismo negro, transfeminismo, performance e tecnologias de gênero, escrita de si, dentre outros. Além das aulas expositivas, discussões de leituras e de performances, produção de resenhas e seminários, a disciplina prevê a experimentação de procedimentos e dispositivos de criação por parte das próprias alunas,² através da realização de uma série de práticas performativas.

É importante ressaltar que todo o período do componente foi ofertado em modo on-line, por videoconferência, devido à situação da pandemia mundial da covid-19 no primeiro semestre de 2022. Por conta disso, a ideia foi de que todas as práticas realizadas pelas alunas tivessem a linguagem do vídeo como ferramenta, primando para que as práticas preferencialmente não fossem somente registradas pelo vídeo, mas pensadas a partir desse tipo de fruição.

Foram quatro as práticas performativas propostas ao longo da disciplina. Falarei aqui sobre cada uma delas. Discutirei sobre a minha experiência no processo criativo dessas ações, o que

1 Nina Caetano é doutora em Artes Cênicas pela ECA – Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, e pós-doutoranda pela Universidade Federal da Bahia. Atua como professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, pesquisadora da cena contemporânea, *performer* e ativista feminista. Fonte: Plataforma Lattes (<http://lattes.cnpq.br/4396977006055773>).

2 Adoto neste artigo a escolha pelo uso do artigo feminino “universal” (ao invés do masculino normatizado da língua portuguesa), assim como é utilizado pela docente Nina Caetano no decorrer da disciplina, como parte do recorte epistemológico feminista e decolonial seguido pela artista/pesquisadora.



despertou o enfoque de cada uma, as tentativas (bem sucedidas ou não) de realização, os eventuais retornos da professora e das colegas de turma sobre aquilo a que assistiram e do quanto e de que maneiras esse percurso significou e ressignificou meus pensamentos e ações como artista/pesquisador.

Outro ponto importante a ressaltar é o meu lugar na condição de discente do componente. A implicação do âmbito pessoal é ponto crucial, indispensável da disciplina, já que nos debruçamos a todo momento sobre arte e vida e sobre como essas esferas não se separam quando se pensa em performance na cena contemporânea. Ao longo das discussões, é estimulado a todo momento por Nina Caetano que cada aluna reflita e problematize sobre os próprios elementos constituintes da identidade de cada uma. No meu caso, é preciso pensar um lugar de tantos privilégios, na condição de homem, cisgênero, gay, branco, magro, de classe média, nordestino, trabalhador da cultura, estudante de pós-graduação, dentre outros fatores que marcam não só a minha visão de mundo, mas também a visão dos outros perante a minha individualidade.

O objetivo maior aqui é, portanto, articular minhas próprias experiências das práticas performativas na disciplina, relacionando-as com parte da referência bibliográfica sugerida e com minha posição, minha presença no mundo. Pensar como ações performativas entrelaçam não somente questões artísticas e estéticas, mas também políticas, éticas, pessoais. Abordarei, principalmente, questões relativas à performatividade e tecnologias de gênero, à colonialidade de comportamentos binários e à possibilidade da invenção dos corpos como estratégia de criação e de sobrevivência dos corpos considerados desviantes.

CORPO-INVENÇÃO

Antes de abordar diretamente as práticas performativas que realizei ao longo da disciplina, apresentarei um pouco mais sobre essa ideia do que chamo aqui de “corpo-invenção”, pois, olhando hoje em perspectiva, percebo que essa ideia perpassou todas as ações que realizei. Consciente ou inconscientemente.



Gosto muito desta palavra: invenção. Não tenho certeza quanto a outras regiões do Brasil, mas no Ceará, onde nasci e cresci, é uma palavra que se relaciona bastante com “traquinagem”, com “danação”, com “arrumação”. “Menino, o que é que tu tá inventando aí?” é uma frase que ouvi possivelmente muitas vezes dirigida a mim na infância. Ou a outra criança qualquer que estivesse fazendo alguma estripulia ou fazendo uma “arte”, como também se fala muito pela região. A palavra “invenção” me lembra esse espírito destemido. Lembra possibilidade. Criatividade. Descoberta. Fábula. Fantasia. Invenção me evoca liberdade.

E é através da liberdade da invenção e da reinvenção dos corpos que muitos artistas da cena contemporânea tensionam as convenções de comportamento de gênero. Colocam seu “corpo-invenção” a serviço do rompimento de padrões. Uma série de artistas da atualidade operam experimentando com a própria corporeidade, explorando a construção de novos imaginários, tornando indissociáveis as delimitações entre arte e ativismo e levantando importantes reflexões acerca de questões de gênero e sexualidade. Muitos dos corpos considerados dissidentes ou abjetos utilizam exatamente essa percepção que recai sobre si para reforçar e também para extrapolar esses conceitos, trabalhando com a estranheza, com a “monstrificação” e com a subversão da própria imagem.

No artigo “A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade”, Leandro Colling (2018) aponta as condições políticas, sociais e culturais sob as quais emergiram, nos últimos 10 anos, dezenas de artistas ativistas das dissidências sexuais e de gênero, tanto na música, quanto na cena teatral e nas artes performativas. Segundo o autor, algumas das possíveis razões para essa profusão de ativistas são: a onda ultraconservadora que reacendeu na sociedade e a necessidade de reação; o crescimento dos estudos no campo do gênero e da sexualidade e o entendimento da produção artística ativista como produtora de conhecimento; a ampliação do acesso às novas tecnologias e a massificação das redes sociais; a maior presença da temática na mídia hegemônica e a urgência de contrapor o que os grandes veículos pensam e divulgam sobre uma “boa imagem” para mulheres e pessoas LGBTQIAPN+; e, por fim, a emergência de diversas identidades trans e não-binárias, abrindo um fluxo identitário antes mais rígido.

Colling aponta que a produção artística brasileira que problematiza as normas sexuais e de gênero (que hoje se pode identificar como arte sintonizada com a teoria *queer*, abordada mais adiante)



não é exatamente nova, mas é perceptível que, nos últimos anos, essas produções surgiram com maior intensidade, com explícito entendimento de ser uma outra maneira de fazer política e contrapondo-se às formas mais “tradicionais” de expressão dos movimentos LGBTQIAPN+ e feministas *mainstream*, espaços muitas vezes normatizados e com a mesma lógica excludente do capital sobre “suas produções pretensamente desestabilizadoras e subversivas” (COLLING, 2018, p. 160).

Glauco B. Ferreira (2016) também aponta tensionamentos e críticas no desenvolvimento dos estudos da teoria *queer* ao longo dos anos no artigo “‘Arte Queer’ no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros”. O autor desenvolve reflexões sobre o difícil entendimento do termo *queer* fora do contexto estadunidense ou europeu, pois há que se considerar as características e representações e identificações de sexo e gênero locais quando se usa o termo fora do território onde ele surgiu. E, mesmo no contexto estadunidense e europeu, há críticas a uma teoria que também pode ser excludente.

O que fazem estes/as pesquisadores/as é propor ressignificações da categoria *queer* através da experiência das pessoas racializadas como não brancas ao mesmo tempo em que se colocam em relevo as categorias locais ou nativas que também questionam, em alguma medida, o binarismo de gênero e sexualidade. Muitas destas pesquisas visam um desafio aos padrões homonormativos presentes no interior de certas tendências dos estudos *queer* estadunidenses e europeus, marcados por certas lógicas subjetivas algumas vezes exclusivamente gays, masculinas e brancas, num mecanismo que despreza e exclui subjetividades *queer* racializadas como não brancas. Busca-se assim tornar legível certos arranjos de homosociabilidade que pouco se assemelham “à versão universalizada de ‘identidade gay’ delineada no interior de imaginários gays eurocêtricos”. (FERREIRA, 2016, p. 211)

Ferreira aponta que o diálogo com as teorias *queer* pode ser frutífero, tanto na produção acadêmica quanto na produção artística, desde que procuremos descolonizar os seus espectros (há, inclusive, propostas de grafias como *cuír*, *quíer* ou *kuír*), considerando conflitos relativos a raça, etnia, classe, corporalidades, localizações periféricas e todos os processos de colonização específicos pelos quais passamos, tarefa essencial em um país extremamente racista, capacitista, cis-hetero-patriarcal e desigual como o Brasil.



Considerando esses marcadores sociais,³ fica nítido como parte da população está sujeita à ação do que Berenice Bento (2018) chama de necrobiopoder. No artigo “Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação?”, Bento discorre sobre a violência contra grupos minorizados, como a população negra, os povos indígenas, as mulheres cis e trans e as pessoas LGBTQIAPN+ e mostra como o Estado considera algumas pessoas humanas e outras, não. É nesse contexto em que arte e vida são indissociáveis e os corpos dissidentes produzem tanto arte quanto política, não havendo urgência na promoção de visibilidade, pois a guerra já está posta e só resta aos corpos combatidos reagir. Trincheira. Campo de batalha.

Também é importante ressaltar aspectos sobre interseccionalidade: estudo da sobreposição de marcadores sociais e como esses aspectos se relacionam com maior ou menor grau de opressão, dominação e discriminação. Sobre corpos que interseccionam diversas marcas identitárias minorizadas, Camila Bastos Bacellar (2016) usa o termo corpo-encruzilhada, o qual, inclusive, inspirou o formato que uso aqui como corpo-invenção.

Sobre o termo de Bacellar, a autora apresenta bem como operam as interseccionalidades de diferentes indicadores quando analisa o trabalho de três artistas performativos no artigo “Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada”.

Basicamente o conceito de corpo-encruzilhada quer convocar a ideia do entrecruzamento dos eixos de diferenciação social (pertencimento de gênero, raça, classe, nacionalidade, sexualidade, religiosidade, etarismo, capacitismo etc.) que marcam o corpo e o expõe a situações de opressão ou privilégio, dependendo do contexto e da forma como usamos/usam essas marcas. (BACELLAR, 2016, p. 74)

Para proceder em sua análise dos corpos-encruzilhada, Bacellar apresenta seus próprios marcadores sociais, pontuando que suas reflexões partem “de um saber localizado, que não se pretende universal nem esgotado” (BACELLAR, 2016, p. 64). E, para falar das minhas práticas na disciplina Performance, gênero e feminismos e sob o termo corpo-invenção, assim também o faço, pois falo de um lugar com muitos privilégios e que marca meu discurso de variadas maneiras. Portanto, é importante reafirmar os marcadores que me constituem, como já mencionado: homem, cisgênero, gay, branco, magro, nordestino e de classe média. Foi a partir deste lugar – e

3 A noção de “marcadores sociais da diferença” é um estudo articulado principalmente nas Ciências Sociais e tem como eixo central a discussão do modo pelo qual são constituídas socialmente as desigualdades e as hierarquias entre as pessoas, baseando-se em elementos de manifestação da natureza humana (cor, gênero, idade etc.) e de construções sociais (classe, religião, localidade etc.).



buscando problematizá-lo a todo momento – que realizei as práticas sugeridas por Nina Caetano na disciplina, e é a partir desse lugar que também as analiso a seguir.

PRÁTICAS PERFORMATIVAS

Com o amparo do aporte teórico proposto no componente e das discussões a partir dessas teorias e da exibição de materiais audiovisuais de diversas performers, Nina Caetano propõe uma série de práticas individuais às alunas ao longo do semestre. Ações que devemos realizar a partir de proposições específicas, realizando seu registro, disponibilizando para a turma e finalizando com uma discussão em sala de aula sobre o material que cada pessoa apresentou. Levando em consideração o enfoque da disciplina em um pensamento decolonial, feminista e interseccional, a indicação era de que houvesse sempre atenção para um olhar sobre si e sobre nosso lugar no mundo. Seja com que abordagem se escolhesse trabalhar em cada videoperformance, esse olhar era fundamental.

Foi com esse pensamento que procurei trabalhar em todas as atividades propostas. Pensando em minhas próprias marcas de identidade, o intento era revelar, nas práticas, o meu pensamento com relação ao comportamento de gênero. Colocar para fora uma expressividade do corpo que, por muito tempo, esteve aprisionada. Criar para si uma nova expressividade. Investigação de si. Corpo-invenção.

As práticas artísticas contemporâneas passam por constantes reinvenções que tornam cada vez mais turvas as delimitações de linguagem. Performance, teatro, dança, audiovisual... Abordagens totalmente interdisciplinares caracterizam processos e obras que contrariam modelos tradicionais. E os efeitos produzidos por esses exercícios estéticos desviantes parecem indicar uma crise de identidade ou uma maior capacidade de ampliação de subjetividades. Se a linguagem não é totalmente definida, se os elementos se fundem, se combinam, se inventam... Por que o mesmo não pode acontecer com a própria subjetividade? Com o próprio corpo?



Torna-se fundamental para o trabalho em performance uma noção de escuta de si, de alteridade, de processos que se constituam como via de acesso a experiências transformadoras do ser, distantes da normatividade dos dispositivos cênicos mais tradicionais. Assim como afirma Tatiana Motta Lima (2009):

O que mais tem me chamado a atenção são aquelas experiências nas quais o processo criativo é ao mesmo tempo uma indagação sobre diferentes modos de ser no mundo, sobre possíveis modos de subjetivação, uma indagação sobre esta gente de hoje que somos nós. E, quem é essa gente de hoje que somos nós? Parece que esta é a pergunta que certos processos criativos e pedagógicos atorais perseguem [...] Pois é desta gente que não sabe com precisão o que é, nem conhece o sentido último das coisas que estamos falando, gente em pesquisa de si mesmo, em observação de si mesmo e, conseqüentemente, em devaneios, ilusões, esperanças, epifanias e fracassos. (LIMA, 2009, p. 28)

Importante ressaltar que o pronome “si” é usado aqui também em caráter de alteridade. A pesquisa de si não deve ser umbilical, ensimesmada. Ao contrário: vai em busca de se opor a uma posição de sujeito hegemônico. Um processo que se desvia de caminhos tradicionais para encontrar outras vozes, antes silenciadas, outros caminhos, outros modos de existências.

PRÁTICA PERFORMATIVA 1 – ESCRITA DA (DES)MEMÓRIA

A primeira prática proposta foi denominada por Nina Caetano como “Escrita da (des)memória”. O mote era: em escrita livre, como num fluxo de pensamento, as alunas tinham 5 minutos para escrever um texto a partir da provocação “eu lembro



/ eu não lembro”. E então, a partir deste texto, a tarefa era de criar uma videoperformance, implicando seu corpo em uma instalação ou em ação com a interação de, no mínimo, 5 objetos. A orientação destacava como era importante a presença do corpo na prática e dos objetos se relacionando com esse corpo.

Desta primeira prática, surge a videoperformance que denominei *Invisível*.⁴ O processo partiu do conteúdo do texto que produzi durante o exercício da escrita livre de 5 minutos. De maneira geral, escrevi sobre não lembrar desde quando deixei meu próprio eu aprisionado, sobre lembrar das vezes que fiquei calado. Sempre pensando na questão de comportamento de gênero. Acredito que, como um homem gay, tive, durante toda a vida, muito do comportamento dito “afeminado” reprimido. Seja na voz, na forma de falar, de andar, nos gostos pessoais etc. Com o texto e o tema geral prontos, pensei em não usar na videoperformance o texto que produzi, mas encontrar alguma escrita que eu considerasse mais elaborada. Estava inseguro com meu texto.

Elaborei, então, uma videoperformance que tinha como trilha a música *Cidades invisíveis* (da atriz, cantora e compositora cearense Marta Aurélia, em parceria com Eric Barbosa), pois considerei que a música falava sobre lembranças e, de alguma forma, coadunava com o discurso presente no meu texto. Ao som desta canção, a prática na videoperformance consiste na interação com objetos que me reprimem de alguma forma. Ao invés de cinco, utilizei apenas três objetos (saco plástico preto de lixo, meia-calça arrastão branca e prendedores de roupa pretos). Com eles, produzi espécies de máscaras para meu rosto. A ideia era me tornar invisível, uma pessoa sem face, sem identidade, presa. Até que, em dado momento da ação (quando a letra da música fala das “fantásticas voltas que o mundo dá”), eu subverto esse aprisionamento, usando esses mesmos objetos de uma forma livre: rasgo o saco plástico que me sufocava e produzo uma dança com ele ao vento, tiro a meia-calça que mascarava meu rosto e a utilizo nas minhas pernas com movimentos livremente “femininos” e uso os prendedores de roupa que cerravam meus lábios como unhas ou garras em contra-ataque. Os objetos passam a funcionar agora “a favor” dessa nova corporeidade.

4 A videoperformance *Invisível* pode ser visualizada através deste link: <https://youtu.be/QXqEuvuUFAw>.



FIGURA 1:
Videoperformance *Invisível*.
Fonte: Captura de tela.



No entanto, só percebo que acabo fugindo da proposta da prática, que era justamente partir da minha subjetividade, do meu texto, quando recebo o retorno da professora e das colegas. Eu não precisava usar o texto exatamente como ficou após o exercício de escrita livre. Poderia tê-lo reelaborado, reescrito, partido para outro ponto a partir daquela primeira ideia. Em vez disso, o que faço é substituir a minha subjetividade por um texto de outra pessoa. Mesmo que eu julgue que a canção conversa com a proposta e que diz o que quero dizer, não sou eu quem estou dizendo. Não que minha subjetividade não esteja presente no experimento. Mas, especificamente para este exercício, era fundamental a minha própria escrita da (des)memória. Acabo, talvez, continuando “invisível”, de certa forma, sem nem perceber.

PRÁTICA PERFORMATIVA 2 – MUSEIFICAÇÃO DE SI

A segunda prática performativa de exercício para as alunas foi a “museificação de si”. A partir da leitura do artigo “Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos”, de Adriana Patricia Santos e Stephan Arnulf Baumgärtel (2015), entramos em contato com o procedimento (o qual a autora realizou em contato com o grupo Yuyachkani).

Um dos procedimentos realizados foi ‘a criação de seu próprio altar’ de seu ‘museu pessoal’. Lembro-me de Miguel Rubio Zapata provocando nossos pensamentos sobre a noção de museu: Qual a função do museu para determinada cultura? Que tipo de lugar é o museu? Que objetos, materiais são escolhidos para que a memória seja preservada? O que está em jogo na representação desse lugar que o museu quer guardar a memória? Memória de quem e/ou de que grupo de pessoas o museu preserva? O museu enquanto dispositivo disparador de memória, dentre outras provocações. Após essas



provocações foram trazidas, a pedido do diretor, por cada ator e atriz elementos diversos que fossem significativos e relacionais em sua memória; objetos, livros, bilhetes, etc., o que cada qual achasse fundamental para a construção de seu ‘próprio altar’ e/ou seu ‘museu pessoal’; o público iria visitar esse espaço; e cada um iria ser o guia deste público ao museu. A proposta era misturar textos fictícios, histórias pessoais, oscilar a narração em primeira e segunda pessoa, nesta ‘apresentação’ de seu próprio museu. (SANTOS & BAUMGÄRTEL, 2015, p. 37).

Nosso exercício era exatamente como exposto no artigo, porém utilizando a linguagem audiovisual. Tínhamos que compor uma narrativa cênica de si, através de vários objetos significativos para cada um, pensando na ideia de museu e problematizando elementos da identidade, como branquitude, sexualidade, gênero etc.

Intitulo a minha videoperformance como *Sem nome*.⁵ Nela, crio um museu somente com objetos nos quais meu nome aparece por escrito (registro de nascimento, um chaveiro, carteiras estudantis, carteiras profissionais, crachás, receitas médicas) e desenvolvo uma narrativa de visita guiada, partindo do significado do meu nome, Ricardo, que significa “forte comandante” ou “príncipe forte”, um nome supostamente ligado à virilidade. A partir da minha não identificação com essas características, foco a narrativa em questionamentos sobre expectativas de comportamento de gênero e no que essas expectativas podem acarretar quando são frustradas, como *bullying* na infância. Mais uma vez, toco no tema do silenciamento. No entanto, desta vez, fazendo o exercício de inserir um texto meu, com minha própria voz e com reflexões próprias. No final, há um estímulo ao não silenciamento: “Fala, Ricardo. Fala”.

5 A videoperformance *Sem nome* pode ser visualizada através deste link: <https://youtu.be/fVk9WVhveEk>.



FIGURA 2:
Videoperformance *Sem nome*.
Fonte: Captura de tela.



PRÁTICA PERFORMATIVA 3 – MODOS TEXTUAIS

Nesta prática, a proposta foi de trabalhar com texto e áudio. Tínhamos de produzir uma escrita a partir de um dos gêneros textuais sugeridos, brincando com seu formato e suas regras, para nela colocar nossas questões, nossas subjetividades. Alguns dos gêneros textuais eram, por exemplo, manual de instruções, verbete de dicionário, classificados de jornal, testamento, contrato, carta... E, após produzido o texto, a tarefa era transformá-lo em áudio, podendo ser um podcast, uma audiodescrição, uma paisagem sonora ou qualquer outro tipo de produção em áudio.

Meu primeiro impulso foi de trabalhar com um manual: Como ser uma bicha aliada – Manual de posicionamento para gays privilegiadas. Algo do tipo. Trabalharia com ironia, com instruções de comportamento etc. No entanto, tive dificuldade de seguir nesse caminho. Pensando em algumas pessoas reais para quem eu poderia enviar o manual (as quais considero que realmente precisam ter mais noção de seus privilégios), achei que a abordagem pelo deboche talvez não fosse a mais indicada – embora considere o deboche uma arma poderosa de expressão e de combate. Talvez mais por conta de um momento pessoal, considere que a estratégia que a ocasião me pedia era a de uma aproximação amigável.

Acabei, então, por escrever e gravar em áudio uma carta, prática que denominei de *Cara bicha branca*.⁶ Nela, faço um texto em formato de conversa, no qual apresento a proposta como uma “carta aberta, porém fechada”. Aberta no sentido de abertura. De que sou eu me abrindo totalmente com a pessoa. Revelando vulnerabilidades, compartilhando sensações, dificuldades, propostas. Não mais como um manual, em que eu supostamente saberia todos os passos para ensinar algo. Mas como uma carta mais franca, “fechada entre nós”, na qual procuro também me implicar como “outra bicha branca”, privilegiada e questionando sobre modos de me posicionar e agir no mundo.

⁶ A prática *Cara bicha branca* pode ser ouvida através deste link: <https://youtu.be/csgl7-qsOp8>.



PRÁTICA PERFORMATIVA 4 – PROGRAMA PERFORMATIVO

A prática performativa final parte da ideia desenvolvida por Eleonora Fabião (2013) em seu artigo “Programa performativo: o corpo-em-experiência”. Em linhas gerais, o programa performativo é um procedimento composicional, o que dá a iniciativa da experimentação.

A tarefa era criar para si um programa performativo a partir do mote “desconforto fresco para um problema antigo” (FABIÃO, 2013). Somente após o programa feito é que ele deveria ser posto em prática e realizado em videoperformance. Para suscitar possíveis ideias de programas, desenvolvemos em sala de aula uma atividade prática⁷ que consistia em escolher duas palavras para cada uma de nossas cinco peles (pele corpo, pele roupas, pele casa, pele relações sociais e pele mundo), totalizando dez palavras. Dessas dez palavras, escolher apenas duas e buscar um objeto que tenha relação com essas palavras ou que as represente. Após essa etapa, compor uma ação com esse objeto e, a partir da ação, criar um programa performativo. No meu processo com o exercício, as palavras que ficaram mais fortes para mim foram “movimento” e “invenção”. O objeto que busquei, a partir dessas palavras, para compor uma ação foi um batom líquido. Minha ação consistia em inventar seios para o meu corpo a partir de desenhos com o batom e movimentá-los ao som de uma música que me evocou liberdade e transformação naquele momento.

Essa atividade em sala de aula de fato me instigou a pensar um programa. Ao final, ele ficou assim: criar para si um corpo com signos da convenção binária masculino-feminino e destruir a convenção, pondo esse corpo em movimento com liberdade.

⁷ Atividade trazida por Nina, baseada em prática proposta por Vina Amorim, mestranda do PPGAC-UFOP.



FIGURA 3:

Videoperformance *Corporemix*.

Fonte: Captura de tela.



Pondo esse programa em prática é que nasce a videoperformance *Corporemix*.⁸ Nessa performance realmente apresento um incômodo fresco para um problema antigo. O vídeo começa sem imagem, apenas com o som da minha voz em *off*, falando um texto baseado em uma entrevista de Judith Butler no documentário *Judith Butler, filósofa em todo gênero*, realizado por uma TV francesa. Na entrevista ela conta a história de um adolescente do interior estadunidense que foi hostilizado e morto pela forma “afeminada” com a qual ele andava. No texto, relaciono esse fato com a minha própria vivência de homem gay “afeminado” desde a infância e que também teve o seu caminho parado por diversas vezes, ainda que não de forma tão trágica. Até que meu corpo aparece em cena (apenas o tórax), juntamente com a música *Saoko*, da cantora e compositora espanhola Rosalía. De posse de um batom vermelho líquido, desenho algo que pode ser lido como uma espécie de par de seios em meu próprio peito ou de um peitoral masculino avantajado, musculoso. A leitura é dúbia. Enquanto a música diz repetidas vezes “yo me transformo” (o discurso da canção no geral é sobre ser todas as coisas que se quer), começo a dançar a música, experimentando esse corpo inventado. Em dado momento, a canção está dizendo que “nada te puede parar”. Em nova experimentação com o batom, risco todo o meu tórax enquanto efeitos de vídeo duplicam e retorcem a imagem do meu corpo. Nesse momento, é possível fazer várias leituras do significado dessa mancha vermelha que se cria. Ao final da música, aparecem os créditos da ação, mas ainda não acabou. De repente, inicia a música *Sissy that walk* (que, em tradução livre, significa algo como “afeminize” esse andar), da drag queen estadunidense RuPaul. É quando esse corpo todo manchado inicia um caminhar bastante exagerado, remetendo a um desfile, a um andar “feminino”, de passarela.

Escolhi nomear a videoperformance de “Corporemix” já pensando nessa ideia de colagem. De montagem. De trechos que se combinam e recombina para formar algo novo. Enfim, a invenção. Proporcionando a mudança e a ressignificação de incômodos antigos, porém frescos.

8 A videoperformance *Corporemix* pode ser visualizada através deste link: <https://youtu.be/izhK9uDxN40>.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passado todo o semestre e vendo agora as práticas em perspectiva, percebo que trilhei um caminho investigativo que se aprofundou no mesmo tema de diversas formas. A cada prática, surge um maior amadurecimento da ideia de invenção desse corpo. Da possibilidade de criar novas narrativas através da própria voz, do se colocar no mundo.

Partindo de uma primeira prática em que fugi da premissa do exercício, excluindo minha escrita da videoperformance, passo por outros experimentos nos quais, aos poucos, ensaio uma tentativa maior de trabalhar com minha própria subjetividade, tomando coragem de colocar o corpo em experimento, em indagação, em invenção.

Um percurso que nunca acaba, mas que nos fortalece durante o processo. E que reforça a resistência dos corpos ditos desviantes. O desejo agora é, cada vez mais, “pensar algumas das ações que realizo e como elas podem ajudar a construir possibilidades de reexistência” (CAETANO, 2018, p. 09).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » BACELLAR, Camila Bastos. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 062-077, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8637>. Acesso em: 03 maio. 2022.



- » BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 53, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449201800530005>. Acesso em: 03 maio. 2022.
- » CAETANO, Nina. Ser estando feminista: práticas estético-políticas de resistência. *Revista Aspás*, v. 8, n. 1, p. 7-23, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/149066>. Acesso em: 07 jul. 2022.
- » COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em: 05 maio 2022.
- » FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-em-experiência. In: *Revista LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP n.4*. Campinas, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 07 jul. 2022.
- » FERREIRA, Glauco B. 'Arte Queer' no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 206-227, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8740>. Acesso em: 05 maio 2022.
- » LIMA, Tatiana Motta. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo? *Revista Subtexto – Teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte, ano VI, n. 6, dez. 2009. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2020/03/subtexto6.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2022.
- » SANTOS, Adriana P. & BAUMGÄRTEL, Stephen A. Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. *URDIMENTO: revista de Estudos em Artes Cênicas do PPGT da UDESC*. Florianópolis: UDESC/CEART, vol. 1, n. 24, julho de 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101242015028>. Acesso em: 07 jul. 2022.



PERFORMANCE LAVADEIRAS DE BASTIÃO:¹

o criativo pela via das memórias de
mulheres performers amazônidas
nas ruas da periferia de Belém

VERA SOLANGE PIRES GOMES DE SOUSA

Atriz, performer, professora, doutoranda em PPGAC-UFBA, Professora Extensionista Uepa com o Projeto Arte em Ação – Teatro na Comunidade. Autora do livro *Entre cenas, enredos e roteiros: a formação humana pela via da criação artística na experiência do Grupo de Teatro da Unipop* (2014). No campo da Performance cênica, pelo projeto *Incorpore*, realizou os seguintes trabalhos: *Mães da Amazônia a Agrária* (2018); *Casa Viva* (2017); *Ecos da Amazônia* (2017); *Escuros do Porão* (2017). Além de performances em outras ações, como: *Lixo Humano: Carne mais barata do mercado* (2017); *Nossa Senhora do Coração Estraçalhado das Mulheres da Periferia* (2017). Como atriz, participou dos seguintes espetáculos: *A Boca fala daquilo que o Coração está cheio* (2017); *Promesseiros dos Círios* (2003); *Erendira e sua Vó Desalmada* (2001); *Batuque* (2002); *Espectáculo Medo, Dúvida e Culpa* (2016); *Vai ter Bolo* (2016). *Dirigiu os espetáculos: Seres Encantados pela Cultura da Terra* (2014); *Encontro de Contos. Direção do Espectáculo* (2000); *Mundo de Gente Imundo* (2000).

1 Refere-se a São Sebastião, santo cultuado desde o século IV e, assim como os demais santos, deve sua vida em volta de muito martírio e sofrimento. Sua vida foi voltada a ajudar os cristãos perseguidos pelo Imperador Diocleciano, que ordenou sua condenação à morte cruel e dolorosa por meio de flechadas em seu corpo. Porém, São Sebastião sobrevivera. Sentenciado à morte novamente pelo Imperador Diocleciano por espancamento, Sebastião também sobrevivera, morrendo somente quando transpassado por uma lança. No Brasil é padroeiro de 144 paróquias (INRC MARAJÓ, 2010). Inclusive no Distrito de Icoaraci, Belém-PA, sua inauguração se deu em 1898 e somente por volta de 1899 a 1902 a igreja passou a pertencer ao Bispado de Belém.

RESUMO

O processo criativo que compartilhamos nestas poucas linhas escritas vem na busca de partilhar uma vivência que tivemos a partir das memórias de mulheres performers amazônidas, e o que nos marca profundamente são os rituais de lavagem de roupa de suas mães e toda a bagagem cultural que essa atividade significou para essas mulheres tanto no campo real, como no imaginário e simbólico que vieram compor o processo criativo. Nesse sentido, este se deu com encontros temáticos, nos quais as memórias eram as fontes de criação e de comunicação com a vida. As performances se fizeram atuantes às ruas da periferia de Belém, no Distrito de Icoaraci, juntamente com moradores de rua e, à medida que essas assumiam uma proposta mais próxima das lavadeiras, também tinham um sentido simbólico, fazendo com que se confundisse com benzedadeiras, atravessassem a porta da rua adentrando as casas, suscitando um outro olhar e estudo para o processo criativo.

PALAVRAS-CHAVE:

Lavadeiras de Bastião. Performance. Processo Criativo.

PERFORMANCE LAVADEIRAS DE BASTIÃO: the creative process through the memory of amazon women performers in the streets of the outerorder of Belém

ABSTRACT

The creative process that we share in these few written lines comes in the search of sharing an experience that we had from the memories of Amazonian women performers, and what marks us deeply are that its content were the rituals of washing clothes of their mothers and all the cultural baggage that this activity meant for these women both in the real field, as in the imaginary and symbolic that came to compose the creative process. In this sense, this took place with thematic meetings, where memories were the sources of creation and of communication with life. The performances were active along the streets of the outskirts of Belém, in the District of Icoaraci, along with street dwellers and, as they took on a proposal closer to the washerwomen, they also had a symbolic meaning, which led them to even be confused with witchdoctors, crossing the street door and entering the houses, giving rise to another look and study for the creative process.

KEYWORDS:

Bastião washerwomen. Performance. Creative process.



EPÍLOGO

O estudante estuda [...] O estudante não pensa nem no ontem no amanhã [...] O estudante está sentado com os cotovelos sob os joelhos e as testas entre as mãos [...] O estudante vive uma paixão sem antecedentes e sem consequências [...] O estudante já se esqueceu qual foi o princípio de seu estudo e ainda não sabe qual será seu desempenho [...]

(LARROSA, 2003, p. 19).

Nesse atravessamento de ser estudante-pesquisadora, apreendi que o processo criativo da pesquisa é elaborado em outros campos da subjetividade humana que nós, pesquisadoras, necessitamos abraçar como campo de saber e trazer para nossa escrita, mesmo que ocorra o medo de destituir o que insistentemente é pautado como código do universo acadêmico, e postular no arcabouço teórico uma trama anticolonizadora que vem de encontro à codificação que invisibiliza a realidade vivida bem como o cotidiano que nos alimenta no processo artístico. E reverbera para atos e ações revolucionárias da/com a arte em que o sujeito-artista possa atuar com elementos que são pontuais para um contínuo fazer artístico.

E nesse prisma de abraçar a realidade vivida e cotidiana, eu, estudante-pesquisadora, necessito acolher o que me motiva a seguir nessa caminhada de ser pesquisadora em artes cênicas. E para tal, venho aqui nestas parcas linhas compartilhar as minhas memórias que fomentam o meu processo artístico e a marca das lavadeiras é o ponto de origem para esse percurso. A princípio fiquei de borbulhia² pois em muito fui ceifada da criação artística pela minha vivência como professora do magistério superior que até pouco tempo me enquadrava em uma estrutura de escrita colonizada por princípios eurocênicos e urbanocênicos no registro de minha escrita. E isso me fez ficar estática na trilha da pesquisa em artes cênicas ao encontro de uma possível *poiesis* que, por vezes, me fez crer não possuir um construto artístico e criativo.

² Expressão paraense que traduz o sujeito flutuando no rio, perdido no encontro do seu objetivo.



Contudo, na disciplina Processos de Encenação, o encontro com Michel Maffesoli (2008) me permitiu assumir a ignorância e, com este bailar pelos salões da academia, compreendendo que a racionalidade não dá conta de tudo, e entender que a razão não é parte central da criação (MAFFESOLI, 2008, p. 46).

Sendo assim, nesse princípio fui me embrenhando nas minhas origens de criação, na contra-mão da homogeneização do comportamento e seguir os “passos do louco” a fim de desbravar um processo crítico que me possibilitou elencar o meu fazer artístico como pesquisadora na/da Amazônia. Sendo assim, a Imperatriz³ foi a inspiração para o gestar da pesquisa: olhar para o que estava posto, entender o que me colonizava, destituir gradativamente as torres das estruturas acadêmicas, apropriar-me dos códigos acadêmicos impostos e, com estes, aprofundar-me no processo de construção de pesquisa que tenha o meu registro de sujeito crítico, criador, artístico.

Mergulhei nas entranhas de minha vida, de modo que veio à tona a relação direta com a minha ancestralidade e, em meio a sonhos e devaneios, consegui garantir o despertar da imaginação numa capacidade de reconhecer, respeitar e formular a paixão por minha pesquisa, que se materializa em símbolos e significados que perpassam pelos sentidos, pois desperta ao olhar para o autoconhecimento, como também, olhar para outro campo do fazer acadêmico inspirado no que propõe Maffesoli (1985) uma ação de organismo social numa relação direta com a alteridade e a sociabilidade.

Nessa perspectiva, caminhei à sombra de Dionísio a fim de contribuir para o mosaico das pesquisas em artes cênicas numa linguagem em que o cotidiano, a memória e a realidade vivida caminhem lado a lado numa possibilidade de estreitar relações e partilhar com o leitor uma experiência que incide também em vivência, mas que dê principalmente motivação para formular uma ação diferenciada em pesquisa, destacando o intelecto e a sensibilidade como elementos inseparáveis (MAFFESOLI, 2008).

Desse modo, como já citado anteriormente, eu trago aqui as memórias das Lavadeiras de meu lugar de origem, Irituia, para compartilhar o processo artístico e criativo da Performance Lavadeiras de Bastião. A metodologia para todo o processo foi a própria Performance. É válido ressaltar que a Performance vem comunicar um fato, seja este coletivo e/ou individual. O relevante é o processo espiralar que esta permite ao artista. Pois, ao mesmo tempo que eu comunico, eu também

3 A carta da Imperatriz mostra uma mulher grávida, com fartos cabelos castanhos acobreados, em pé, no meio de um campo de trigo pronto para ser colhido. Seu vestido enfeitado por flores e folhas. Traz no pescoço um colar de 12 pedras preciosas. Na cabeça, uma coroa no formato de castelos e torres. Atrás de si, majestosos campos férteis e ao fundo uma cascata desemboca num riacho. § A cascata indica o fluxo dos sentimentos e a fertilidade do mundo de Deméter. E ela quem preside todos os ritos de casamento e abençoa os frutos de todas as uniões. A coroa de castelos e torres representa seu domínio sobre a edificação de relacionamentos estáveis, assim como tudo que se refere estabilidade material. O colar de 12 contas simboliza os 12 signos do zodíaco. No papel de governante da natureza, Deméter rege o ciclo ordenado das estações e todas as leis do Cosmo.



crio sem a fragmentação. Isso significa dizer que o processo está imbricado na prática como pesquisa e reverbera para o fazer artístico, de modo que haja o diálogo contínuo com a realidade vivida, retroalimentando o cotidiano. Nesse corrimão, os autores que nos subsidiaram foram Ciane Fernandes (2014), Renato Cohen (2007) e Richard Schechner (2003) pela orientação que cada um destes propunha à Performance.

Para Fernandes (2014), a Performance possibilita o espiralar das ações sem a divisão realidade e arte. Há sempre a continuidade nesse processo. Nisso, o performer propõe ações artísticas que se interrelacionam com sua realidade, pois esta está imbricada com o seu fazer artístico. Ainda sobre Performance, Cohen (2007) pauta essa linguagem como a comunicação do performer com sua arte e está com sua realidade. Já Schechner (2003) pontua esta como “um entre na vida”, ou seja, uma ambiguidade no seu processo artístico. Com isso, inicialmente me embrenhei no memorial de minhas mulheres e como com estas fui constituída e gerada como Ser artístico cultural.

Assim, compartilho a partir do próximo item a vivência das Lavadeiras de Bastião que traz consigo o chão da rua como espaço de intervenção cultural permanente, a memória como enredo e as narrativas das performers como roteiro, num coletivo de mulheres com a resistência da arte da performance. Para tal vamos na mesma perspectiva de Verônica Veloso,⁴ que afirma que os coletivos são os indutores para as suas intervenções dos processos criativos que reverberam no diálogo entre público e/ou comunidade, consigo comunidade e/ou consigo mesmo numa interação de autoconhecimento que possibilita uma ação e reação do artista e/ou estudante em Ser o sujeito que se permite receber “palavras em Almas? [...] sempre como um louco [...]” (LARROSA, 2003). Na próxima seção, compartilho como se formulam as origens dessa ação das Lavadeiras e de meu processo de criação da pesquisa hoje intitulada “Performances e inCORPO@ções da/na Periferia de Icoaraci em Belém do Pará”.

4 Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP, integra o coletivo Teatro Dodecafônico. Nos últimos anos tem direcionado seus estudos para performances e intervenções urbanas fundadas no caminhar, e contribuiu conosco neste semestre na disciplina Teorias do Espetáculo sob orientação possibilitou que nossa memória seja o enredo para a Performance. Pois, registram-se fatos seletivos que adentram a narrativa de falas, do interior, daquilo é importante para época, que possibilitou que nossa memória aqui seja. Registram-se fatos seletivos que adentram uma narrativa do campo, do interior, daquilo é importante para a construção da identidade (POLACK, 1991).



ENTRE PANOS, AFETOS E ARTE: A INTERFACE ENTRE TEATRO, EDUCAÇÃO E PROCESSOS CRIATIVOS

A Figura 1, Varal Simbólico, retrata o ponto de partida para a organização do processo criativo das Lavadeiras de Bastião. As roupas estendidas no Varal são um elemento muito simbólico, pois me remetem ao quintal da casa de minha mãe onde várias vezes vi esse colorido rasgar a mata verde e desenhar um quadro que ficou registrado em minha memória.



FIGURA 1:
Varal Simbólico. Fonte:
Arquivo pessoal, 2016.



Em panos fui acolhida e neles fui acalentada para sonhar com o que fazer arte embalada nos princípios de que a amorosidade e o afeto envolvem a educação que norteia a liberdade da criação desde os momentos em família até o compartilhar com as demais relações sociais (FREIRE, 1987). E assim, um marco na memória coletiva são as histórias das Matintas Pereiras, Mula-Sem-Cabeça e das Visagens que norteavam as rodas de conversa dos adultos que eu escutava e que tanto me davam medo na hora de dormir. Histórias que também recheavam o imaginário cultural com personagens fortes e poderosos que vinham fazer parte da realidade nas brincadeiras com meus primos e colegas. Essas brincadeiras propunham uma sensação de leveza da vida, pois estávamos reunidos longe da Indústria Cultural e do Capital Invasivo.

Esse Varal simbólico rememora os panos teatrais do colo de minha mãe, da rede de dormir. Nos lençóis estendidos no quintal da Concé, foi possível vivenciar um dos espaços de processo criativos. Segundo João de Jesus Paes Loureiro (2002), é na comunidade afetiva familiar que temos o contato com a arte e Dan Baron (2004) afirma haver uma ação cultural no contexto social que favorece uma dialogicidade de sujeitos quando estes estão articulados com as linguagens artísticas, permitindo apreender o teatro como espaço de fomentação e inquietude que possibilita sujeitos empoderados do seu processo de formação crítico-reflexivo.

Isso constitui uma ação de educação que enfatiza o corpo no processo criativo. Uma educação na perspectiva da ação crítica reflexiva superadora fundamental para a arte do teatro e com um novo olhar sobre a vida (BRECHT, 1978). A relação da educação com a arte pressupõe vivências e criticidades do olhar da realidade vivida do cotidiano, pois não estamos falando de uma ação contemplativa e sim de um elemento criativo em que o corpo está emergido na ação e reação desse fazer artístico. Nessa relação a educação quando não emancipatória age numa perspectiva contraditória, atua como espaço de ideologização e normatização de comportamentos, vindo ao encontro da formatação da racionalidade técnica e também do corpo. Sobre isso, Paulo Freire (1996) pauta que a educação propicia a liberdade, bem como a autonomia no processo de construção do registro histórico de cada sujeito.

Assim, nessa variante do tempo, do quintal da minha mãe Concé até o processo de libertação dos panos teatrais de minhas mulheres Lavadeiras de Bastião, das quais faço parte, tudo que aprendi sobre arte foi na vanguarda, no entreaberto dos grupos ditos “de vândalos”, nos movimentos sociais, na mística cultural e principalmente na relação da construção da cena com outras



mulheres que encontrei na resistência dos movimentos sociais, na luta por uma nova humanidade, numa perspectiva de transgredir as práticas pedagógicas no processo de formação nesse novo caminhar pela terra e sonhar pela humanização cuja concretização é sempre processo, é sempre devir, passa pela ruptura das amarras sociais, concretas, de ordem econômica, política, social, ideológica (FREIRE, 1982).

ENTRE MEMÓRIAS, MULHERES E O RITUAL DE LAVADEIRAS: O IR E VIR NO PASSADO PARA ENTENDER O PRESENTE

O nosso ponto para iniciarmos a escrita parte da memória como um saber cultural emergido num imaginário cheio de conhecimentos que decodificam a realidade vivida cheia de signos culturais, que nos remetem a uma troca de saberes sobre uma cultura que foi perpassada por gerações e ao chegar conosco “bate” numa linguagem artística que gera uma outra forma de comunicar-se na vida. Neste caso, a Performance.

O Varal simbólico marca também o memorial de nossa cidade natal Irituia, interior do Pará, nossas infâncias compartilhadas com os rios, nossas mães, roupas lavadas, o cheiro de Oriza⁵ exalando conforme o sol batia em cada peça a enxugar das manhãs quentes que nossas mães tiravam para trabalhar em meio à molecada que se divertia naquele paraíso de natureza e que posteriormente reverberava em sustento de nossas famílias.

5 Oriza, Planta nativa do sudeste asiático, principalmente cultivada no Maranhão e no Pará. Seu aroma é quente, intenso, amadeirado, doce e balsâmico. É usado desde os tempos antigos, mantendo sua reputação de afrodisíaco, sendo utilizado para perfumar roupas.



E, nessa comunicação num tempo e espaço diferente de nosso tempo de infância, nós propomos atuar numa poética que dialogue sobre o processo criativo cujo eixo norteador, as memórias, fomenta não somente a *poieisis*, bem como todo o percurso do processo criativo. Jean-Claude Polack (1991) sinaliza que a memória é um fenômeno social e, por conseguinte, pode vir a sofrer alterações segundo o seu contexto e/ou os sujeitos que as tecem. Há que se compreender também que nas memórias há marco diversificado segundo cada sujeito, podendo ser coletadas através da história de vida com os fios de memórias que podem ocorrer numa entrevista formal e/ou numa conversa não fixa em um único encontro. Essas memórias se nutrem segundo o tecer dos fios do passado ou ainda a partir dos sujeitos que vivenciaram aquele fenômeno que enriquecem o presente numa comunicação colaborativa, segundo os estudos de Maurice Halbwachs (2013).

Nesse sentido, a memória é tecida de sentimentos, afetos, cheiros, tatos, e estes elementos subjetivos fazem parte do registro da história de vida de cada um, mas, como Eclea Bosi (1994) nos lembra, memória não é para pegar, é para sentir. Por isso, a memória é colocada a cada lembrança mesmo que traga uma memória negativa, há sempre uma poética de um lugar que só pode ser lembrado. Daí a necessidade de apreender de qual comunidade afetiva veio tal memória, pois estas alimentam as relações sociais imersas em valores culturais que sustentam o modo de viver dos sujeitos de nossa escuta. Para fomentar este trabalho, me debrucei sobre a temática das mulheres Lavadeiras de Irituia, nordeste do Pará, de onde sou oriunda. E, no debulhar dessa história, me inspirei nas mães Lavadeiras desse lugar, numa cidadezinha a 200 km da capital Belém, território da etnia Tembé.

Nesse tecer roupas, tecido, lençol, vieram compor a Performance Lavadeiras de Bastião com o arcabouço de memórias que cada mulher trouxe consigo da sua história de vida para o processo criativo. A bacia de alumínio e o balde estão diretamente relacionados ao contexto amazônico, onde o lavar roupas se dá na beira do rio, no contato direto com a natureza, numa íntima relação de lavar e ser lavada sem que haja o ecocídio, pois o lavar roupa é o fio condutor da realidade.

Nesse deleite com a memória há uma experiência individual e coletiva que nos possibilitou diálogos de uma vida, que ora já não é mais presente, mas que há signos que comunicam a esta e fortalecem a memória como enredo para o processo de criação.



Ao enveredar-me pela memória das Lavadeiras, inicialmente me dediquei a entender o que significa ser mulher naquele período da década de 1970, contextualizar o momento histórico que o Brasil vivenciava, plena ditadura militar e, ao enveredar pelos caminhos da investigação do contexto, identifiquei que o maior desafio da mulher Lavadeira era ter condições de trabalhos e ao mesmo tempo ser validada por esse labor, a família vivia sobre pressão dos princípios da moralização, o patriarcado era vigente para a sistematização da sociedade e a mulher vivia sob a invisibilização.

O símbolo que busco para essa identificação de Lavadeira resistente foi o figurino da Performance, com cada uma escolhendo um lenço e a forma de amarração para sua trouxa, bem como as roupas penduradas no seu corpo como Varal.

Nesse constructo, e ao remexer o baú das memórias, foi possível identificar que a lavagem de roupas tem três dimensões: a real, a imaginária e a simbólica. Nós vimos diante de um espaço social em que o poder simbólico não está validado na moeda de troca financeira econômica e sim no capital cultural, em que só ocorre a troca simbólica que relaciona a hierarquização dos códigos culturais de cada lugar. Essa troca simbólica evidencia um capital cultural e normatiza a sociedade e suas relações com as pessoas, com os códigos, com os signos, com os sentidos e com os significados e são subsidiados sob a tutela de valores culturais. Contudo, esse sistema se solidifica na sociedade num silenciamento, de modo a formatar um sistema cultural que invalide o que está sendo constituído nas bases, ou seja, tudo que é consumido culturalmente é demandado pelas grandes mídias e as artes como a performance Lavadeiras de Bastião é engolida por não conseguir ir de encontro a esse processo de industrialização das grandes massas.

Pierre Bourdieu (2008) pauta que não há troca simbólica se não houver sentimento de pertencimento, sem o qual os sujeitos que deveriam ser partícipes devaneiam como espectadores e deliram na busca do reconhecimento como pertencentes a uma sociedade sem registros do seu passado, o que configura uma desterritorialização do Ser, pois a atuação exige enveredar-se no conhecer a cultura pelas suas entranhas. Ao refletir ainda sobre troca simbólica sob a luz de Bourdieu (2008), fortaleci mais a proposta de compartilhar como processo criativo a performance Lavadeiras de Bastião junto à periferia de Belém.



A performance Lavadeiras de Bastião é constituída por mulheres da periferia de Belém, no distrito de Icoaraci. Munidas com as mais variadas peças de roupas, elas percorrem trajetos quilométricos soturnos, onde somente se encontram as pessoas em situação de rua, alcoólatras, prostitutas. As lavadeiras vestem essas pessoas, cumprimentam os espaços públicos deteriorados, como a “Casa do Poeta Tarvernad”, à espera da especulação imobiliária. Na frente desses espaços, entoam cânticos pedindo energia ao Universo. Bastião é uma homenagem a São Sebastião, Padroeiro da Comunidade da orla de Icoaraci, Oxóssi no sincretismo religioso, defensor da floresta, orixá da fartura e da prosperidade. E, nessa perspectiva de prosperidade, emanam energia junto àqueles que possam acompanhar o cortejo e, ao fim do percurso, há intervenção dos espectadores e registram-se as eventuais denúncias referentes à realidade vivida.

Neste caso específico das Lavadeiras de Bastião, que o real é tudo o que está envolto com o materializar o ritual, que vai desde a trouxa de roupas, até o mergulhar destas no rio e o batê-las na tábua da madeira a fim de extrair o sujo das roupas num compasso de sons ao mesmo tempo que se fazem toadas com os demais sons da natureza. O imaginário envolve essas mulheres na íntima relação com as encantarias como “pedir licença” para a Mãe d’Água antes de entrar no rio, mergulhar as roupas nas águas escuras do rio num encontro com as encantarias, e afastando qualquer possibilidade de “encosto” com as toadas. São mulheres que entoam como se fossem laras a encantar e delirar a quem lhes estivesse escutando; o simbólico vem diretamente dialogar conosco quando todo esse ritual é emergido de uma cultura de onde nós mulheres temos uma forma de vestir, um jeito de espremer a roupa, amarrar a trouxa, levar a roupa na bacia, o toque no debulhar das ervas para perfumar as roupas que ali estão para enxugar no coradouro, no Varal. Na Performance esses elementos supracitados constituíram a ritualística de cada parada da performance onde o canto, a relação com a paisagem e uma com as outras ilustrava um coletivo iluminado não somente pelas velas, mas também com cada elemento de figurino, de iluminação, de cenário, de religião, de memória que constituiu um processo colaborativo dentro do ritual que suscitava respeito aos seus ancestrais (detalhe destacado na Figura 2).

Nesse ritual a roupa é cenário bem como comunicação, não somente nas cores, nas formas, nas geometrias há uma íntima relação com a natureza e essa é levada pelas performers como um registro de diálogo com a realidade vivida do cotidiano que compartilha a arte. Cada mulher com o seu figurino comunica a sua Lavadeira, na sua poética de arte, na habilidade de unir temas contrários carregado de falas por outra linguagem. (RANCIÉRE, 2005).

**FIGURA 2:**

Lavadeiras de Bastião
– Performance Lumiar.
Fonte: Arquivo
pessoal, 2016.

Desse modo me identifico, encontrando o sentido e significado em estar “remexendo” o baú de memórias. O sentido vem me assentar no local de território de onde sou originária, sua cultura, seus ritmos, hábitos, regras de comportamentos, um tecer de vida em ser da sociedade diferente do qual estou habituada, já que hoje vivo essa transacionalidade urbano-campo-cidade,⁶ e diferentemente do que poderia ser mais confortável, me desafio a mergulhar nessa malha tecida pelos meus ancestrais.

⁶ Segundo Milton Santos (2008) este conceito é aferido àqueles que estão nesse movimento do êxodo rural, e nessa relação há sempre um ir e vir contínuo, que possibilita inferências desse sujeito tanto na cidade, quanto no campo.



Há vida lá daquela Irituia em mim, no sensível que há em mim, na forma como cuido dos outros, no lidar com meus entes queridos, na forma como minhas mãos geram energia numa massagem e isso reafirma ações positivas de mulheres que têm a singularidade da Amazônia, o viver em constante contato com a natureza, que nos faz conhecer os códigos dos cantos dos pássaros e até mesmo das plantas que podem me acolher.

O fato é que o sentido dado ao ritual das lavadeiras me expande à resistência de mulheres que brotaram a única chance que tinham, a força de seu trabalho, em prol de sua independência financeira, a fim de se tornarem mulheres libertas, mas sem terem a noção disso. O *que fazer da lavadeira* me enobrece, pois como já foi supracitado, não basta somente o ato de lavar as roupas e elencar as práticas deste ofício. No entanto, é preciso todo um cuidado com as peças, separar por cores, texturas de tecido, tamanhos de peças, verificar se não há pequenos objetos nos bolsos, lançar a quantidade de sabão de acordo com a quantidade das roupas, o peso da mão para esfregar a roupa, isso não é apenas lavar a roupa, é cuidar do outro naquilo que ele vai vestir. Esse ritual organizado num tempo e espaço gera ritmo e partituras corporais que reverberam gestos e corpos que podem vir ser laboratório de cenas para a performance.

O sentido das Lavadeiras de Bastião me remete a imagens de mulheres que vão desde o trajeto do rio até as imagens do varal de roupas, juntamente com a memória do banhar do rio e o embrenhar-se nos labirintos daqueles tecidos cheirosos de Oriza na certeza de que estava na coxia do teatro para apresentação da próxima cena. Toda essa bagagem cultural está comigo e me faz me debruçar para estudar sobre teatro e memória, o que me compromete com um significado de uma performer diretamente relacionada com a realidade vivida do cotidiano.

E sobre o significado, há uma complexidade de decodificar em letras, pois se trata de mulher(es), mesmo que venham do mesmo lugar, Irituia, ainda assim, há particularidades e singularidades, que nos destacam com as nossas diversidades. Para este momento, registro o que me pulsa a pele: ser mulher amazônida que tem um olhar diferenciado sobre essa arte da lavagem de roupas. É válido ressaltar que minha ancestralidade afro-ameríndia suscita uma relação cultural com a Amazônia e isto resalta um significado de herança cultural, não há somente a labuta de lavar a roupa, existem as relações do contexto cultural que se dá pela vivência com nossa



molecada a orquestrar os gritos de cuidados: “Menino, não vai ‘pro’ fundo!; Menina! Espia a Mãe d’Água!; Não sai debaixo de meus olhos!; Olha, que tu vira um encantado; Olha o Boto!; Não vai muito ‘pro’ fundo, que tu podes virar pedra!; Égua, vocês não podem fazer muito barulho porque a mãe do mato não gosta! Espia, que ela vara daí e leva um de vocês!?”.

E, nas falas supracitadas, os adultos sempre têm o cuidado de pedir as encantarias licença para as crianças se relacionarem com a natureza, numa espécie de oferta as entidades para que cada criança fique protegida pelas encantarias do Rio. De modo que as mesmas registrem regras de convivência de seu cotidiano e isto vá para sua vida. Pois hoje, quando vamos retirar um galho da árvore, pedimos licença a mãe do mato para que a planta não sinta a dor de ser partida, ainda um outro dado referente a esse fato está ligado ao modo como nós lidamos com as coisas da natureza, nada está no fim e acabado, tudo é meio para uma transformação, por exemplo, o galho seco pode vir ser um ingrediente de bebida, dependendo da árvore em que foi colhido.

Ainda sobre o assunto de encantarias, um ponto que me atravessa é Ser mulher, Ser Mulher na Amazônia, o que me faz mais poderosa, pois tenho o poder de conhecer as ervas, o benzi-mento, a feitiçaria, numa simbiose com a natureza, e isto é ilustrado na Performance nos atos que cada mulher debulha seus cantos em comunicação com os demais seres da natureza. E também, em cada adereço que estas levam em sua trouxa.

Mas há que se destacar um importante fato sobre ser Mulher na Amazônia, devido à colonização e a sua estruturação social, as mulheres por muito tempo assumiram o lugar de subserviência e por décadas a colocaram na invisibilidade. Isso teceu historicamente o lugar da mulher na Amazônia como daquela que somente deve cuidar dos filhos e do lar, conseqüentemente aquelas que subverteram a ordem passaram por violências sociais. O certo é que quando se refere às Lavadeiras, isto remete a uma condição coletiva que se fortaleceu historicamente. Antes da Cabanagem, e ao longo da história de Belém, ser lavadeira era um ofício que reunia mulheres que no seu local manifestavam mudanças na cidade. Ou seja, o coletivo firmando processos decisórios. Tal condição é fomentada na performance quando todas as Lavadeiras se manifestam em tom de denúncia perante os Casarões deteriorados de Icoaraci.



Ainda sobre esse assunto, há registro histórico que na Amazônia as mulheres não participavam das atividades políticas e, portanto, a invisibilidade nesses espaços de decisão coletiva. O Estado Patriarcal e a cultura cafeeira conduziam a sociedade para a invisibilidade da mulher. No período do Império, as mulheres eram delegadas a cuidar da família e dos encontros de seus senhorios para as decisões coletivas. Somente no período da República e com o Feminismo, a Mulher vem paulatinamente ganhando espaço junto à sociedade.

Entretanto, os conflitos sofridos por elas, ao decidir por uma vida pública, também ocorria o peso de punição do não ser mãe, filha, esposa, o que por séculos fora imposto como papel social, pois tudo era visto como pecado (AZEVEDO, 1963). E, nesse contexto, nós também vivemos o nosso conflito:⁷ uma de nós veio logo viver a cidade grande, libertou-se dos fantasmas do outro da cidade do interior; a outra foi parir, reproduzir, viver os status impostos daquela micropolítica desejada pelos pais, amordaçando seus desejos e, à medida que o tempo passava, o Ser Mulher foi gritando para nós em amplitudes e perspectivas diferentes. De modo que, num tempo cronológico, fomos nos mobilizando numa arte militante em que pudéssemos atuar com o potencial que tínhamos para fomentar nosso processo criativo, nossas memórias, e assim fomos articulando intervenções artísticas, ações de formações do Teatro do Oprimido, e várias Performances junto aos bairros de periferia. E, nesse tecer de histórias, vamos construindo nosso tapete de fios de memória.

E ao analisar os pontos acima, é válido ressaltar que as memórias das Lavadeiras de Bastião nos unem num único propósito: o de comunicar a arte através da Performance, em que nosso corpo tem um potencial de intervenção cultural, e neste caso particular, a escuta de nossas memórias, ouvindo e estudando cada tópico que nos sensibilizava, algo nos fez “boiar” do rio daquele ritual que está circunscrito em nosso corpo e vir para o presente.

⁷ Del Priore, 1997. Ao se referir à História das Mulheres Brasileiras, a autora pontua que todas somos sujeitas, produtos e interventoras.



CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 26
n. 49
p. 76-96
2022.2

RITUAL DAS LAVADEIRAS DE BASTIÃO: ENTRE O REAL, IMAGINÁRIO E SIMBÓLICO PELA VIA DA PERFORMANCE NAS RUAS DE PERIFERIA DE BELÉM



FIGURA 3:
O caminho de Baixo.
Fonte: Arquivo
pessoal, 2016.



Na compreensão de que nós Performers estamos atuando num mesmo compasso de nossos ancestrais da resistência, trazemos o cortejo como espaço de ocupação do território urbano para a composição da Performance Lavadeiras de Bastião. A nossa iniciativa para tal vivência foi para entender como seria viver o processo de criação na sua construção, na realidade, nos espaços geográficos que tínhamos mapeados para percorrer e sentir como reagiria o público, já que ali a maioria eram pessoas de situação de rua, que na nossa expectativa não tinham ainda a relação com o teatro.

Então, o cortejo veio como ocupação do território para garantir a comunicação entre o real, o imaginário e o simbólico nas ruas da Periferia de Icoaraci. A Figura 3 vem compartilhar a proposição supracitada e para nós foi importante esse caminhar. As ruas da Orla fazem ligação direta com os ribeirinhos, com a feira, com a transacionalidade entre o urbano e o campo, no compartilhar de sentidos e significados que procuramos destacar nas nossas figuras em um devaneio caminhante que ao mesmo tempo nos remetia às nossas mulheres Lavadeiras, bem como com as Lavadeiras da atualidade que ainda têm a noite como cúmplice de seus trabalhos para o sustento da família.

Nesse processo criativo, é importante compreender que a Performance emerge no seio das relações sociais, na interação do sujeito consigo, com o outro e com o coletivo. Esse processo criativo registra o real, onde está materializado os artistas Performers, mas nem sempre nutrem a criação pois está é inconclusa e inacabada num diálogo contínuo, e nos permite continuar na pesquisa com o olhar crítico de quem vive a resignificação (COHEN, 2007; SCHECHNER, 2010). Se as memórias são o ponto de partida para o processo criativo do trabalho do performer, se faz necessário entender o contexto da performance para dialogar com a essência das experiências humanas no corpo para o corpo com o corpo (LIGIÉRO, 2011). Nessa proposição de ter a Performance como processo criativo, exercitamos o fazer artístico. Mas, para isso, é preciso construir a travessia não somente no ato de atravessar os espaços geográficos, mas sobretudo no constituir o amadurecimento no Ser Performer. Na Figura 4, é possível identificar pontos de destaque dessa travessia. Agora, as Lavadeiras ganham vozes, ganham audiência e ganham também a acolhida: a Casa do Performer. E nesse novo caminhar, outras partilhas se reconfiguram. O corpo é figurino, é cenário, é luminária, fotografia é eco, pois suas lentes compartilham diferentes nuances sobre um determinado momento da performance.



A travessia se faz presente para seguir diante e nos permitiu Ser Performers num novo ir, ou vir, na possibilidade de persistir de contribuir no devir, e a Performance perpassou pela criação, e agora também teve cuidado com a iluminação, cenário, espaços performativos que vem na perspectiva coletiva de Romaria, e em cantos Marianos, abrem espaços pelas estradas da vida e juntas ao invés de irem em busca do Varal, as mulheres são ao seu próprio Varal e juntas alimentadas pela memória, impulsionadas de forma a preencher a ação, iniciam um ritual de atravessar o espaço da rua para adentrar o espaço da casa, a ofertar a cura, no magnetismo que envolve nós, mulheres afro-ameríndias amazônidas, sempre a cantarolar. No caso, abaixo um dos cantos Marianos mais conhecidos:



Pela estrada da vida nunca sozinha!

Estás! Contigo! Pelo caminho!

Santa Maria Vai! Oh! Vem!

Conosco, cá

Minha Santa

Maria! Vem!

FIGURA 4:
Travessias.
Fonte: Arquivo pessoal, 2016.



E nesse caminhar de Romaria, as Lavadeiras de Bastião vivem não somente a rua, mas também a casa na proposta que Roberto Da Matta (1995) enfatiza que a casa traz o equilíbrio da rua, e esta equilibra o cotidiano, dando um sentido e significado para o processo de criação em Performance.

Agora, nesse novo território, a Performance ganha corpo, enredo e roteiro. A casa é o lugar do ventre dessas mulheres amazônicas que vêm compartilhar suas sabedorias ancestrais. O desafio é colocar todos esses saberes culturais em imagens que dialoguem não só entre si, as Lavadeiras, mas também com o coletivo da casa: despertar memórias, ampliar o sentido e o significado do processo criativo a ponto de este não ser mais somente uma Performance, mas um Ritual.

Sendo que este Ritual tem nuances da vida amazônica, não somente pela forma que o corpo comunica, mas também como qualifica as ações de cada ato na Performance. Na Figura 5, destaca-se o Ritual de Cura de Espinhela caída quando um dos sujeitos, a Pajé, põe em seu colo a pessoa que necessitava de cura. É válido ressaltar que tais atos não estão definidos antecipadamente: a Performance vai se configurando, as Performers vão vivendo o processo de criação. Desse modo, como se tudo tivesse sido ensaiado e vai se configurando as imagens, compartilhando saberes ancestrais. Neste caso pelo fato de as mesmas terem convivido do mesmo ambiente, dos princípios de cuidar e ser cuidada com que a natureza ensina,

FIGURA 5:
Curas e Benzimentos.
Fonte: Arquivo pessoal, 2016.





envolve, é envolvida naquilo que já dizia minha avó: “Nós somos um só. Se você cuida da tiririca, ela não te lambe. Se você cuida do chão, ele te dá comida. Se você estende a mão para cuidar do outro você é cuidada”.

Portanto, nesse lugar íntimo das pessoas, nós adentramos, cuidamos, compartilhamos arte e, com a nossa Performance, materializamos o ritual da cura através do afeto, garantindo aquilo que por estas bandas da Amazônia ainda existe: vida para além do abraço e a Performance como espaço de comunidade afetiva.

REFERÊNCIAS

- » AZEVEDO, Fernando de. “A Cultura Brasileira: Introdução ao Estudo da Cultura no Brasil”. 4ª ed., Brasília, Ed. da Univ. de Brasília, 1963.
- » BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: Lembranças de Velhos*. 14. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 1994.
- » BOURDIER, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro. Editora Edições 70, 2008.
- » BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Editora Portugalia, 1978.
- » COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2007.
- » DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- » FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem Somático-Performativa. *VIII Congresso da ABRACE – Belo Horizonte – UFMG*, 2014.
- » FREIRE, Paulo. *Ação Cultural pela Liberdade*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1982.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Paz e Terra. São Paulo, 1996.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1987.
- » HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo. Centauro, 2013.
- » LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4ª ed Texto de Jorge Larrosa, Tradução de Alfredo Veiga Neto – Belo Horizonte: Autêntica, 2003.



- » LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo*: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- » LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Elementos da estética*. EDUFPA. Belém. 2002.
- » MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Michel Maffessoli. Tradução de Albert Christophe e Migueis Stuckenbruck. 4º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- » POLACK, Jean-Claude. *L'intime Utopie*. Editora Presses Universitaires France, 1991.
- » RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo. Exo/34, 2005.
- » SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência universal*. Rio de Janeiro; 2008; São Paulo: Record, 2008.
- » SCHECHNER, R. "O que é Performance?". O Percevejo – Revista de teatro, crítica e estética. 2003, n.12.



ESPERO TE CONHECER VIVA

ANA CLARA VERAS

Universidade Federal da Bahia, mestrado em Artes Cênicas. Pesquisa em andamento: "Carne Viva: poéticas de resistências feministas"; 2021.2. Bolsista CAPES. Orientadora: Joice Aglae Brondani, pelo PPGAC, UFBA. Colaboradora da PAVIO. Licenciada pela UFRN em Teatro. Estudante, brincante, atriz, professora, dramaturga, atriz-pesquisadora do grupo Arkhétipos de Teatro (2016-2020).

RESUMO

Com o intuito de encontrar formas de manter-nos vivas (em carne viva), o artigo passeia por alguns caminhos reflexivos acerca das práticas de arte-vida percorridos durante a experiência do componente curricular Performance, Gênero e Feminismos (PPGAC-UFBA). Uma discussão sob um recorte de gênero, artístico e de protesto, buscando compreender a necessidade da construção do pensamento em ação: a fala, trazendo para perto conceituações sobre feminismo interseccional, a performance como um ato político, a necessidade da manifestação e o corpo como território político.

PALAVRAS-CHAVE:

Feminismos. Performance. Carne. Corpa.

I HOPE TO MEET YOU ALIVE

ABSTRACT

In order to find ways to keep ourselves alive (in raw flesh), the article walks through some reflective paths about the art-life practices taken during the experience of the curricular component Performance, Gender and Feminisms (PPGAC-UFBA). A discussion under a gender, artistic and protest perspective, seeking to understand the need for the construction of thought in action: speech, bringing close conceptualizations about intersectional feminism, performance as a political act, the need for manifestation and the body as political territory.

KEYWORDS:

Feminisms. Performance. Flesh. Body/corpa.



**ser uma
mulher
é estar
pronta para a guerra,
sabendo
que todas as probabilidades
estão
contra você.
– & nunca desistir apesar disso.**

(Amanda Lovelace)

Você não me conhece. Não sei se você gostaria de me conhecer. Veja bem, eu não sou nenhuma *influencer*. Também não sou ninguém. Se você me buscar no Google vai descobrir que sou alguém e encontrará uma ou outra coisa que as redes sociais dizem que sou eu. Meu nome completo, lugares por que passei, fotos de viagens, de gatos, alguns textos, músicas que gosto de ouvir e algumas garotas com as quais divido o mesmo nome comum: Ana Clara. Minha mãe disse que significa “senhora da luz”. Acho que escolheram esse nome como alguma promessa de iluminar esse lugar ou queimar os olhos dos que não nos veem. Não sou meu nome, pelo menos ainda não sou essa promessa. Tampouco sou o que os algoritmos digitais vão te fazer acreditar que sou e muito menos sou apenas as seleções recordadas de Instagram que exponho nesse salão virtual.

Você não me conhece, e tudo bem. Felizmente eu também não me conheço, e isso me dá um alívio danado. Não nos conhecer significa que existe um espaço entre nós, um espaço para um lugar estranho, dentro, profundo, que ainda não se mergulhou; um lugar novo, um território fértil do inacabadas¹ que somos. Esse escrito nasce com o intuito de desenhar um caminho

¹ Por uma pauta política e social feminista, durante toda a escrita deste documento estarei me referindo gramaticalmente, quando se trata de coletivos, utilizando artigos no feminino.



percorrido pelos desconhecidos que se fizeram familiares pelas estradas do componente curricular Performance, Gênero e Feminismos (PPGAC-UFBA), com Nina Caetano.

Existem muitas estradas nessa saga, mas focarei aqui em alguns âmbitos que para mim se mostraram essenciais para o entendimento de uma arte, de uma performance política e feminista, temas ampla e afetivamente discutidos em nossos encontros. O início de tudo é constituir o que chamo aqui de pensamento situado, que implica em construir a ideia da *sujeita situada*, locada em noções de sua classe, raça, orientação sexual e território geográfico (e assim sendo, considerar as possíveis implicações de cada elemento de vida acima citado). Essa noção é trazida pela vertente do feminismo interseccional, que nasce também com o intuito de abarcar pautas e discussões que os feminismos brancos do período não davam conta (e não dão):

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. [...] Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

O caminho que há algum tempo intencionalmente busco desbravar é um abandono consciente da ideia universalista do ser mulher, uma visão restringida e afirmada apenas nos corpos e nas vivências hegemônicas. Logo, a decisão de perceber o mundo e as corpos² presentes desde suas interseccionalidades hoje me dá a possibilidade de ver além do meu próprio umbigo universal e entender que, mesmo quando não é intencional, o apagamento existe, pois se estabelecem muitas lutas que meu pensamento feminista ainda não é capaz de abarcar, por uma impossibilidade intelectual, prática e estrutural. Mas sim, compreender que coexistem muitas lutas com pautas específicas a serem tratadas de acordo com os recortes de gênero, classe e raça, e que possuem suas protagonistas, e de mim necessitam apenas do respeito colaborativo.

Assim sendo, se faz necessário, para você que não me conhece, uma certa construção imagética e geográfica de onde falo. Sou uma mulher branca, cis, pansexual, nordestina, filha, irmã e neta

2 Dirigir-se aos “corpos” como “corpas” faz parte de uma ação do movimento feminista latino-americano em geral, que visa a um novo olhar sobre a escrita de nossos corpos, nos dicionários e na sociedade. Logo, nos momentos em que utilizo essa escrita no feminino, me refiro aos corpos humanos de mulheres em ações de liberdade, rebeldia, e/ou rompimento de padrões. Principalmente me refiro a corpas em estado de libertação patriarcal.



de mulheres artistas; sou brincante popular, professora, aprendiz, atriz e dramaturga, feminista. Nascida na cidade de Fortaleza, capital do Ceará, a exatamente 20km da serra mais próxima e a 20km da praia mais próxima. Sou filha das matas e do mar, existindo em um período mundial pandêmico, sob um (des)governo fascista, em uma necropolítica estatal descarada e escancarada.

Saindo pela imagem que tento construir sobre minha corpa, entramos em outro eixo de discussão que se fez essencial no caminho reflexivo em que me encontro hoje: a ideia sobre o *corpo-território*. A primeira vez que tive contato com esse conceito-vivo³ foi através de uma amiga bailarina mexicana, Pamela, que me trouxe o texto “Mi cuerpo es un territorio político”, de Dorotea Gómez Grijalva, antropóloga e feminista maya k’iché, da Guatemala. Lhes falo de corpo-território compreendendo que nosso corpo (ou corpa) é o primeiro território de conquista, de domínio, de estado de *borde*, de exploração, de expressão e de sonho da liberdade. Penso em corpo-território não pela implicação biológica, mas pela histórica, como nos aponta Gómez:

E em consequência assumo que foi nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que têm justificado sua opressão, exploração, seu submetimento, sua alienação e sua desvalorização. Dessa conta, reconheço a meu corpo como um território com história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais como próprios de minha história pessoal. Por outro lado, considero meu corpo como um território político que nesse espaço tempo posso realmente habitar, a partir de minha decisão de repensar-me e de construir uma história, desde uma postura reflexiva, crítica e construtiva. (GÓMEZ, 2012, p. 265)⁴

A antropóloga nos traz vários questionamentos acerca da performatividade do gênero, o lugar e a liberdade do corpo feminino nos países latino-americanos, sob a ótica da mulher lésbica. E, dentro dessa reflexão, nos leva a pensar sobre as violências em seus mais variados níveis de performatividade do gênero e da sexualidade, e como, ao ser atravessada pelo seu próprio corpo no mundo, pode chegar à seguinte conclusão:

Posso dizer que tenho confirmando que compreender e conhecer como minhas emoções influem no bem-estar físico do meu corpo e como são importantes para conhecer sua linguagem, é fundamental para entender que todas as dimensões do meu ser estão estritamente interconectadas entre si. Por essa

3 Acrescento a palavra “vivo” ao conceito de “corpo-território”, pois para mim é um conceito que exige dele próprio ser cambiante, como um adjetivo uno à vida.

4 Texto original: “Y en consecuencia asumo que ha sido nombrado y construido a partir de ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación. De esa cuenta, reconozco a mi cuerpo como un territorio con historia, memoria y conocimientos, tanto ancestrales como propios de mi historia personal. Por otro lado considero mi cuerpo como el territorio político que en este espacio tiempo puedo realmente habitar, a partir de mi decisión de repensarme y de construir una historia propia desde una postura reflexiva, crítica y constructiva.”



razão, assumi meu corpo como território político, é uma aprendizagem cotidiana e incessante, que tem requerido muito amor, força de decisão e valor para renunciar ao que atenta contra minha saúde corporal, espiritual e emocional. [...]. Desta maneira me proponho seguir respeitando as particularidades do estilo rítmico e vibrante desse corpo com que toco a vida. (GÓMEZ, 2012, p. 275, tradução nossa)⁵

Gómez então atrela-se à ideia de seu corpo ser um território político. Um território que denuncia sua escolha sexual, sua identidade de gênero e como escolherá ocupar e defender seu espaço no mundo. Ela compreende que não se pode separar o corpo do ser político, assim como sei que eu não posso separar meu teatro e escrita (acadêmica ou dramática) da minha posição política enquanto mulher, pesquisadora e artista. São todos elementos que fazem parte da minha corpa enquanto elemento político artístico.

Às vezes olho para minha corpa, meus traços, a falta de melanina, os arranhões recentes, as cicatrizes, os pelos, meu tipo de cabelo, as cores dos hematomas, o nariz que tenho da minha mãe, os dedos nodosos, as queimaduras do sol e o suor que pinga. Observo essas coisas que moram dentro e fora de mim. Essas marcas, esses marcos. Cada um deles são uma denúncia dos caminhos por que passei. Fora de mim, mesmo que eu não queira, se veem estigmas que compõem a minha identidade para você, não necessariamente a mesma identidade para mim. Segundo Erving Goffman, o Estigma é “a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena” (GOFFMAN, 1982, p. 4), pois se compreende como estigma todo aquele elemento que proporciona no primeiro contato com um observador a percepção pré-conceituosa do existir do observado. Sejam tatuagens, colares, cores, cicatrizes, deficiências físicas ou a falta desses traços denuncia a experiência de vida de alguém. Ninguém está isento dessa pré-percepção social.

Gómez fala sobre a experiência do corpo. Sobre como para ela foi necessário mergulhar na história do seu corpo através da história do seu povo, do seu local geográfico, da sua família, e a construção de todos esses âmbitos completamente envolvidos pela história social da vida local que ela mesma viveu. A história é viva em sua pele, habita seu corpo. Logo, penso sobre a necessidade de se reivindicar o corpo em seu lugar de ser corpo, atravessado por tantos outros saberes, vivências e experiências que existem apenas no plano do estar pulsante, porosa e em carne viva.

5 Texto original: “Puedo decir que he ido confirmando que comprender y conocer cómo mis emociones influyen en el bienestar físico de mi cuerpo y cómo son de importantes para conocer su lenguaje, es fundamental para entender que todas las dimensiones de mi ser están estrechamente interconectadas entre sí. Por esa razón, asumir mi cuerpo como un territorio político, es un aprendizaje cotidiano e incesante, que ha requerido mucho amor, fuerza de decisión y valor para renunciar a lo que atenta contra mi salud corporal, espiritual y emocional [...]. De esta manera me propongo seguir respetando la particularidad del estilo rítmico y vibrante de este cuerpo con que toco la vida.”



Minha corpa é uma arma de guerra. É onde percorro por minhas veias, minhas cicatrizes e os sulcos que fazem na minha pele tantas lágrimas. É onde encontro minhas armas, meus caminhos conhecidos e desconhecidos. Minha corpa é ao mesmo tempo arma e campo de batalha.

Assimilei essa ideia somente no momento em que a transformei em corpo. Em março de 2021, participei do movimento estudantil feminista coordenado pelas Brigadas Estudantiles ADM – Academia de la Danza Mexicana, no qual as estudantes buscaram uma autogestão para sua formação, boicotando as aulas da própria academia, pois foram descobertos vários casos de assédios e abusos (sexuais e psicológicos) de professores para com as alunas e os alunos. Logo, elas se organizaram e começaram a buscar professoras e professores que apoiassem sua causa, num movimento que tomou proporções internacionais e que hoje resultou na nova estrutura da grade curricular do curso. Tive a honra de participar de uma das oficinas ofertadas às estudantes, intitulada “Autonomía Corporal: despatriarcalizando nuestro primer territorio”, pela performer chilena Belén Alfaro, pessoa que tive a honra de conhecer pessoalmente. A atividade compartilhada por Belén consistia em uma prática de movimento com perspectiva de gênero, que surge com a urgência de visibilizar e apropriar-nos da nossa autonomia corporal como meio de conhecimento, defesa, autoria, conexão e liberdade, indagando na relação corpo-mente-emoção e criando mapas do corpo e seus contextos territoriais para serem traduzidos em movimento e dança.

Belén nos instruiu a literalmente fazer um desenho das nossas corpas, em silhueta, em uma folha de papel. Em seguida, pediu para que desenhássemos, sobre nossas silhuetas, onde se localizavam nesse campo de batalha: nossos medos, rebeldia, liberdade, amor, raiva, entre outras emoções. E assim fomos, cada uma em suas casas (pois estávamos em isolamento, no pico dos contágios e sem vacinas contra a covid-19), pintando e intervindo em nossa própria pele através do papel e localizando todas essas construções sobre nossas corpas-território. Foi uma descoberta extraordinária, triste e esclarecedora transformar em arte visual sensações e emoções escondidas na minha carne.

Se somos então compostas pela área geográfica, histórico-pessoal e emocional, acho importante pensarmos sobre aquilo com que nos alimentamos, para além do que se coloca no estômago. Eu lhe pergunto sobre o que come nossa terra-corpo, nossa mente, nossa voz, nossos silêncios. O que lemos, o que sabemos da nossa história, quem escreveu essa história e como me relaciono com ela. A forma que alguém experiencia a vida encaminha seus passos e ajuda a construir a performatividade de si.



Judith Butler tornou-se mundialmente conhecida, especialmente, pelas suas reflexões acerca da performatividade de gênero. Mas antes de entrar aí, gostaria de pensar um pouco sobre o que seria a performatividade em si, e de si.

Entendo a performatividade como uma linguagem, pois, assim como “Para Butler a linguagem envolve a formação social da subjetividade e do corpo” (GRAÇA, 2016), para mim a linguagem da performatividade dá a possibilidade de se pensar a vida enquanto uma performance de si.

Como nos fala Butler, em *Gender Trouble*:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2003, p. 194).

Logo, podemos compreender que somos através dos nossos atos, gestos e representações. Inventamos uma prática de nós mesmas no estado de ser. Humberto Maturana discutiu sobre a biologia do amor (2003), que nos fala sobre sermos pessoas que têm relações com outros seres humanos, memórias, movimentos, histórias ou objetos. Ou seja, somos relação; independentemente com que ou quem, somos aquilo que afetamos ou deixamos afetar na relação, logo, somos uma articulação de afetos no espaço-tempo. Inclusive, Maturana e Varela, ambos biólogos chilenos, cunharam o conceito de *autopoiesis*, que fala sobre a capacidade dos seres de produzirem a si mesmos. Somos, então, um tecido histórico, político e afetivo, em constante transformação provocada pelo poder das relações e dos encontros.

Falo especificamente em *tecido*, pois para mim engloba uma situação que implica a necessidade de vários fios e linhas para compor uma trama, um tecido, e este mesmo conectado com outros tecidos-vivos, construídos pelas linhas dos encontros e relações em afetos.



Sendo assim afetada, penso sobre o que viria a ser a performance para mim. Pois entendo hoje a performance como esse momento-chave, essa intervenção no espaço-tempo que consegue ativar o político no espaço público. Veja bem, quando estamos imersas em um cotidiano que é interrompido por uma intervenção pública, um choque de realidade no meio da vida real, presenciar uma ação que modifica o meio, sinto-me vivendo uma perturbação no campo de poder, que põe em dúvida ou muitas vezes desafia uma estrutura opressora.

Para mim a performance vem com a necessidade de desorganizar e transformar o meio, uma ferramenta ou escolha de vida de transformação social e política do campo dos afetos. Sinto que existe algo que somente as artes cênicas e performáticas alcançam. São formas de arte que podem apoiar-se em várias outras formas de arte (estímulos sonoros, táteis ou visuais) para provocar as espectadoras através dos saberes que só o campo do sensível e sensorial pode assimilar. Compreendo que o impacto cognitivo vem de todos os elementos em uma performance.

São nesses momentos de intervenção artística que sinto que podemos começar a devolver a teoria à prática, pois já me sinto cansada dessas ideias sem corpo. Que logo foi uma pauta deveras discutida em nossos encontros na disciplina provocadora de toda essa escrita: em como existem teorias feministas, estudos acadêmicos e discussões de mesa das mais variadas, mas que o feminismo realmente existe na prática, no cotidiano, no fazer, na ação.

Em conferência⁶ pela plataforma digital *Zoom*, as performers do coletivo chileno *Las Tesis*⁷ foram indagadas sobre “Como fazer arte feminista num contexto social hostil?”. Em resposta explicaram que encontraram como caminho “O trabalho colaborativo. Não existe um manual de arte feminista, propomos então uma estrutura aberta para a construção conjunta, e buscar outras formas de fazer protesto. A dar corpo. [...] A língua comum é o corpo.” (LAS TESIS, 2019, on-line)

O coletivo encontrou como uma forte imagem o poder das multidões, das corpos em massa, sendo seu grande estopim no período que se intitula o “*estallido social*” no Chile, em 2019,⁸ em que percebemos a aproximação engenhosa dos trabalhos performáticos com a arte de protesto que elas desenvolvem. Em *Violador en tu camino*, o coletivo propõe uma coreografia social, que articula a reflexão acerca das instituições de poder patriarcal e o sistema da cultura do estupro que vivemos até hoje, utilizando-se dos movimentos sincronizados e a música-protesto. Segue trecho da letra entoada:

⁶ Ocorrida no dia 13 de maio de 2022, intitulada “Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do Sul”. Contou com a presença do coletivo *Las Tesis* e Ileana Diéguez como convidadas para discussões acerca das construções cênicas e das relações com um ativismo feminista latino-americano.

⁷ Grupo de artistas feministas chilenas que se tornou mundialmente popular após a performance “*Un Violador en tu Camino*”, em 2019, adotada por vários movimentos feministas em pelo menos oito países.

⁸ Para mais informações acerca do acontecido, que hoje desencadeou na construção de uma nova Constituição no país, aconselho o documentário *Piñera: la guerra contra Chile*, disponível em: <https://youtu.be/YRhsoZsNJ74>.



***El patriarcado es un juez / Que nos juzga por nacer
Y nuestro castigo /Es la violencia que no ves***

Es femicidio

Impunidad para mi asesino

Es la desaparición

Es la violación

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.

(“Violador en tu camino”, Las Tesis, 2019, on-line)

Elas levantan a bandeira de um movimento artivista, social, popular, organizado, orgânico, comunitário e afrontoso. Elas defendem o lugar de uma “arte de protesta”, o qual eu vejo mais uma vez como um lugar de necessidade política, uma forma de fazer permear a vida cotidiana com a bruta e poética chama da transformação social através da arte.

Em outro estudo intitulado “Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade”, as autoras Roberta Stubs, Fernando Teixeira-Filho e Patrícia Lessa comentam sobre os trabalhos das artistas paranaenses Elisa Riemer e Fernanda Magalhães, ressaltando que

[...] os artivismos e os feminismos ajudam a pensar os múltiplos lugares de fala no olhar artístico e ativista, em luta contra os mecanismos de sujeição às normas sociais. Feito isso, essas práticas feministas dissolvem as fronteiras dos paradigmas dominantes por intermédio da força contestatória em sua expressão de criatividade performática (STUBS, TEIXEIRA-FILHO e LESSA, 2018, p. 16)



A performance torna-se então uma aproximação da própria vida. Um acontecimento situado, no qual a imagem e o discurso ganham espaço e abrem alas para o poder da subjetividade das sujeitas.

A professora, escritora e transfeminista Helena Vieira ressalta a importância de se pensar além e entrar em uma perspectiva mais holística (considerando as sujeitas e sujeitos situadas) dos estudos feministas para pensar na “episteme feminista”, pois não é apenas um movimento social e sim um conjunto de práticas éticas e políticas do existir histórico. Desse modo, vale então compreender que existe um conjunto de saberes feministas sobre a história e as relações de poder, juntamente com o desejo de que esses saberes sejam perspectivas epistemológicas sobre as formas de organizar a raiva e desorganizar o mundo. Nos encontramos assim com práticas políticas transformadoras da realidade e dos universos dos imaginários sociais e pessoais, pois “o pessoal é político”, como nos disse Carol Hanisch.

O QUE PRECISO FAZER PARA SER RESPEITADA?

Acho importante reconhecer que não temos respostas para tudo, mas temos perguntas, e perguntas são feitas por aquelas que questionam. Conversando com uma colega pedagoga baiana, Constância, ela me explicou que no período da violência e do massacre da escravidão no Brasil, os mercadores separavam os povos africanos das mesmas etnias para que eles não pudessem conversar entre si, pois eles entendiam que, ao conversar, as pessoas estariam fazendo política. E ao se organizarem politicamente na oralidade, os povos negros escravizados conseguiriam se rebelar e se libertar. A fala é a prática em ação. Precisamos conversar, falar, desafogar, discutir, construir, retornar ao corpo que fala e ao corpo que escuta. Escolho ser daquelas que questionam, que se permitem estar em dúvida e pôr em dúvida o mundo.

Então me pergunto: o que eu preciso fazer para ser respeitada?



Essa foi a pergunta mote para a criação de um programa performativo que finda na performance *Monte aqui uma mulher de respeito*, provocada por Nina Caetano durante a disciplina-chave aqui comentada. A performance ocorreu através de uma *live*, pela minha conta pessoal da rede social Instagram, em que deixo dentro do enquadre da tela roupas e objetos, de modo que o público pudesse escolher o que eu deveria usar para ser uma mulher de respeito. Na condição de performer, me mantenho disposta e aberta a todas as intervenções (que nesse caso ocorreram por meio de comentários ao vivo), pois encaro a posição de urgência de querer ser uma mulher de respeito, já que não aguento mais ser desrespeitada.

Em um tom de ironia, busquei provocar a quem assistiu à *live* para pensar nessa opressão cotidiana que está nas nossas roupas, nos adereços, na carne, no quanto se mostra, no quanto se esconde e como isso implica na forma como sou tratada ou não perante a sociedade. Felizmente, as pessoas envolvidas na *live* demonstraram um pensamento fora do entendimento comum de “uma mulher de respeito” do universo machista, e me incentivaram a vestir roupas curtas, batom vermelho, *cropped* que não cobrisse minhas tatuagens e por aí vai. Porém, para o desempenho da provocação que busca essa performance, era necessário um campo de menos concordâncias sociais para que existisse uma inquietação também naquelas e naqueles fora da minha bolha social. Assim sendo, volto a minha ideia original e levarei essa performance para o ambiente da rua, sem o formato digital, que já limita bastante o acontecimento.

ESPERANÇAR: PARA MULHERES EM ESTADO DE LUTA

Espero te conhecer viva. Espero não somente ler as páginas dos livros que você pode escrever, mas também conversar com você, escutar o timbre da tua voz e toda a história que carrega. Quero poder segurar a tua mão e sentir a tua pele enquanto fala. Olhar nos teus olhos e entender as lágrimas que descerem do teu rosto. Espero poder sorrir



com o teu sorriso, e que possamos suspirar pela alegria que é nos encontrarmos. Espero não ter mais medo, e que a roupa que eu use não seja pretexto de violência ou de questionamentos quando à validação do que eu falo. Espero que você, ou eu, ou nossas irmãs possamos abortar com segurança, e que sua intimidade se mantenha onde você quiser. Lembre-se: esperar é um verbo de ação.

Espero poder falar e, quem sabe, por fim cantar. Mas, por ora, sei que vou gritar. Gritarei para ensurdecer a maldade, desnortear os padrões e talvez a dignidade escute minha voz e venha correndo ao meu encontro. Espero te encontrar o mais rápido possível, porque ainda tenho medo de não estar viva até lá. Mas, enquanto isso, estarei pulsando a esperança, que não é silenciosa, nem quieta, nem inerte, nem mórbida. Minha vida é urgente, e a sua também. Quero o conhecimento da corpa viva. Quero nossa luta em carne viva, pulsante, vermelha, vibrante.

REFERÊNCIAS

- » AKOTIRENE, Carla. *Feminismos Plurais*: Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- » BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- » GOFFMAN, E. *Estigma*: notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Ano de digitalização: 2004.
- » GRAÇA, Rodrigo. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. *Revista Perspectiva Filosófica*: Feminismos: um debate necessário (v. 43, n,1). 2016.
- » GRIJALVA, DOROTEA A. GÓMEZ. Mi cuerpo es un territorio político. *In: Tejiendo de otro modo*: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Editorial UC. 2012.
- » MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A Árvore do conhecimento*: as bases biológicas para a compreensão humana. Palas Athena, 2003.



- » LAS TESIS. *Um violador em tu caminho*. Valparaíso, Chile: Las Tesis, 2019. 1 vídeo (4m:43s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hQE. Acesso em: 16 mar. 2023.
- » LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO E INVESTIGAÇÃO DA CENA CONTEMPORÂNEA. *Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do Sul com o Coletivo LASTESIS*. 14 de maio de 2022. 1 vídeo (2h:00m:27s) [Webinar] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z6mRMI8WJi8>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- » LOVELACE, Amanda. *A bruxa não vai para a fogueira neste livro*. Tradução de Izabel Aleixo. – Rio de Janeiro: LeYa, 2018.
- » VIEIRA, Helena. *Aula Introdução ao Feminismo Decolonial com Helena Vieira*. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/lxb09EHzduw>. Acesso em: 16 mar. 2023.
- » STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando S.; LESSA, Patrícia. Artivismo, Estética feminista e Produção de subjetividade. *In: Revista Estudos Feministas*, Florianópolis. 2018.



AS SAÍDAS PELOS SONHARES

PATRICIA CAETANO

É artista da dança e professora do Curso de Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Educadora do Movimento Somático certificada pela *The School for Body-Mind Centering*SM (BMCSM). Pesquisadora do LIAAT – Laboratório Interinstitucional de Atividades, Antropofagias e Transdisciplinaridade. Suas pesquisas envolvem a Educação Somática e os Estudos da Corporeidade/ Subjetividade.

CATARINA RESENDE

É psicóloga clínica, professora do curso de Psicologia da Universidade Federal Fluminense – UFF, coordenadora do Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS). Educadora do Movimento Somático em formação pelo Center for Body-Mind Movement Brasil, doutora em Psicologia (UFF), mestre em Saúde Coletiva (UFRJ) e terapeuta pelo movimento (Escola Angel Vianna). Desenvolve pesquisas transdisciplinares entre arte, clínica e corporeidade.

JULLY W. ROCHA

É Psicóloga Graduada em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (2022). Tem experiência como instrutora e coordenadora de cursos voltados para a gestão de pessoas e saúde do trabalhador. Na área clínica, trabalha com práticas transdisciplinares através de diálogos com a Arte e as Práticas Somáticas, além de desenvolver estudos sobre Contracolonialidade, Saberes Ancestrais e Relações Étnico-Raciais.

MATHEUS CARNEIRO

É bailarino, intérprete-criador e bacharel em Dança pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professor na escola de dança da Secretaria de Cultura e Turismo do município do Eusébio-CE desde 2022. Bailarino na Cia. Fábio Minervino desde 2018, onde participou de trabalhos como Abissal, Subsolo e Solstício. Pesquisa poéticas das danças para as telas, desenvolvendo videodanças que participam em festivais nacionais e internacionais.

RESUMO

Este ensaio poético é um duplo gesto: uma partilha de materiais de uma pesquisa entre sonho, práticas somáticas, dança e clínica; e um convite a experimentar procedimentos para sonhares. De saída, o propósito era curar o assombro com o presente dilacerante, criando redes de conexão, pedindo licença ao mundo dos sonhos para emanar a energia do vivo em nossos corpos e memórias.

PALAVRAS-CHAVE:

Sonhos. Educação Somática. Imaginação. Dança. Corpo-travessia.

ABSTRACT

This poetic essay is a double gesture: a sharing of materials from a research between dreams, somatic practices, dance and clinic; and an invitation to experiment with procedures for dreaming. At the outset, the purpose was to heal the amazement with the heartbreaking present, creating networks of connection, asking permission from the dream world to emanate the energy of the living in our bodies and memories.

KEYWORDS:

Dreams. Somatic Education. Imagination. Dance. Crossing-body.



CARA/O LEITOR/A,

Para começar, nós a/o convidamos para, junto conosco, construirmos um corpo-travessia. Para isso, será preciso atravessar um portal, o *portal dos sonhos*.¹ Assim que você o atravessar, sua qualidade de presença não será a mesma. No próximo parágrafo, você terá acesso a uma guia para atravessar esse portal. Pedimos que leia atentamente esta guia. Ao terminar a leitura, você mesma/o poderá experimentar o portal dos sonhos no local onde você estiver. Não se preocupe em fazer certo ou errado, nem mesmo em saber agora o que é, exatamente, este portal. Mais adiante, você terá oportunidade de conhecê-lo um pouco mais. Neste momento, se permita experimentar, abrindo sua corporeidade sensível a esta experiência feita de imaginação, sensação e movimento. Ao finalizar esta experiência, pedimos que retorne para cá e continue conosco na travessia desta leitura.

...

1 O procedimento do “Portal dos Sonhos” é constituído por um portal de abertura e outro de fechamento. Neste momento, você está sendo convidada/o a atravessar o portal de abertura. No final deste texto, a/o convidaremos a atravessar o portal de fechamento.



Encontre um local tranquilo para se sentar, seja no chão, na cadeira ou no sofá. O importante é que você se sinta confortável e que não seja interrompida/o. Perceba o seu corpo nesta posição sentada. Feche os olhos e observe a sua base de apoio: a sua bacia, os seus ossos ísquios,² parte das suas pernas e pés que tocam a superfície onde você está sentada/o. Perceba o contato que a sua base de apoio faz com esta superfície. Qual é a qualidade deste contato? Agora perceba também a presença desta superfície que te toca.

Respire, deixe o ar entrar e sair...

Leve a sua atenção para a sua coluna vertebral, esse eixo central que está localizado no meio do seu tronco. Acompanhe esse eixo com a sua atenção e imaginação até chegar a uma das extremidades finais de sua coluna vertebral, lá onde ela se encontra com a sua caixa craniana. Mobilize um pouco a sua cabeça. Ensaie pequenos movimentos: inclinações laterais, movimentos culturalmente reconhecidos como “sim” e “não”.

Pause os movimentos e agora observe esse eixo. Imagine-o como um canal. Respire por dentro desse canal. Solte o ar...

Agora, leve novamente a sua atenção para a sua base de apoio na bacia. Quem estiver sentada/o em uma cadeira ou sofá, perceba também o apoio dos pés em contato com o chão. Comece a imaginar que dos ísquios, da bacia, dos pés, de toda sua base de apoio, começam a brotar raízes. Essas raízes descem adentrando a terra que te sustenta por baixo desse chão. Imagine essas raízes adentrando cada camada da terra. Observe, imagine,³ como são as suas raízes. Elas são pequenas e finas? Grandes e largas? Deixe as raízes se aprofundarem um pouco mais. Elas são como âncoras ou se ramificam como rizomas? Qual é a cor das suas raízes? Qual é a forma das suas raízes? À medida que você for acompanhando as suas raízes, perceba: Qual é o movimento das suas raízes? Qual sensação você experimenta em todo o corpo? Qual sensação você experimenta no seu tronco? Alguma sensação chega até a cabeça?

2 Os ísquios são dois ossos proeminentes localizados em nosso corpo na região da bacia. Quando nos sentamos com a coluna alinhada em sua verticalidade, apoiamos esses dois ossos na superfície de contato.

3 Aqui, imaginar é o mesmo que criar, sentir e vivenciar algo corporificado que se presentifica em nossa experiência.



As raízes se aprofundam um pouco mais, se alongam
e se espalham por baixo da terra e te nutrem.

Inspira.

Inspira a seiva...

Inspira a seiva dessas raízes.

Essa seiva preenche todo o canal de sua coluna. Ela vai penetrando
a medula espinhal, localizada no espaço interno da sua coluna
vertebral, e chega no seu cérebro. A seiva rodeia fluidamente o
seu cérebro. Na sua experiência, qual é a cor dessa seiva?

Vá se deixando nutrir por essa seiva que sobe a partir da terra profunda
como um vetor que adentra os seus ísquios, seu cóccix e todas as vértebras
da sua coluna, até a sua cabeça. Perceba/ imagine que a sua coluna vai
ganhando uma qualidade fluida, como o caule de uma flor. Agora, a sua
coluna é o caule de uma flor. O caule se mantém ereto; em sua extremidade,
a flor deseja o céu e o sol. O caule é firme e, ao mesmo tempo, repleto de
líquidos por dentro. Ele é sinuoso. Experimente/sinta/mova: a sua coluna
vertebral é o caule de uma flor. Agora, a sua cabeça desabrocha em flor.

Qual é a flor da sua cabeça?...

Permita-se fluir por dentro da sua coluna em micromovimentos. Os
seus braços também desabrocham para as laterais. Eles são como
folhas. Essas folhas balançam porque há vento. O vento toca e balança
os seus braços-folhas e a sua cabeça-flor. Circula, inclina, tomba para
todas as direções. Perceba esse balanço de todo o seu caule, suas
folhas, sua flor. Eles balançam, e as suas raízes continuam firmes.



Vá diminuindo esse movimento do balanço e leve a sua atenção para as suas raízes. Perceba que, lá por baixo, por dentro da terra, as suas raízes encontram outras raízes. Essas outras raízes são as raízes de outras/os sonhadoras/es que também nos leem. A gente se encontra por baixo da terra, conecta e toca as nossas raízes formando, juntas/os, uma coletividade. Qual é a sensação de conectarmos nossas raízes aqui e agora? Aqui e agora, somos, juntas/os, uma *comunidade provisória*.⁴ Uma corporeidade coletiva. Abram seus olhos. Sejam todas/os bem-vindas/os!

....

4 Termo utilizado pelo pesquisador indígena Ailton Krenak em algumas palestras e *lives* como um convite para iniciar o encontro, um convite para estarmos juntos/as e nos sentirmos em comunidade.



ADENTRANDO OS PORTAIS DOS SONHARES

Mesmo antes de a pandemia do novo coronavírus eclodir, nos roubando o ar, a realidade já sufocava e exigia de nós esforços para respirarmos possíveis saídas em um mundo em franco desmoronamento ambiental, econômico, político e existencial. Foi de dentro dos escombros do pandemônio global, somado à aceleração de uma necropolítica requeitada no Brasil, que renovamos nossas inspirações com Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2019), inventando novos modos de ativar nossos “paraquedas coloridos” diante da sensação de queda infinita, a partir da pesquisa com os sonhos e o universo das práticas somáticas.

Em meados de junho de 2020, iniciamos nossos encontros, orientados pela Prof^a Dr^a Patricia Caetano, também supervisora da Prof^a Dr^a Catarina Resende em seu processo de Pós-Doutorado a que essa pesquisa se vincula, e pesquisadores do Mestrado em Artes, da graduação em Dança e da graduação em Psicologia de duas universidades públicas federais de diferentes regiões do país, dentre estes, os bolsistas PIBIC Jully W. Rocha (UFF) e Matheus Carneiro (UFC), – que fazem parte da tessitura coletiva deste artigo.⁵

Ainda no início da quarentena, inspiradas pelo mestre, escritor, ambientalista e conferencista indígena Kaká Werá Jacupé, do povo Tapuia, no curso sobre o poder dos sonhos, em que as orientadoras deste trabalho puderam fazer parte e se afetar tamanhamente, a ponto de darem partida aos nossos encontros no Laboratório Abrigos Sensíveis, no intuito de criar conexões afetivas em um tempo de extrema dispersão das atividades acadêmicas e suspensão do cotidiano. Posteriormente, já em 2021, o escritor lançou o livro *O poder dos sonhos*, no qual esmiúça a relação entre sonho, memória e cura, na cultura tupi-guarani:

O sonho nos possibilita conectar as memórias em nossos corpos e curá-las. Que tipo de memórias? No mundo de baixo, na dimensão material do tempo/espaço,

⁵ Percurso de pesquisa mais amplamente cultivado com as participações de: Alice Ferreira, Clau Aniz, Germana Brito, Lyz Vedra, Vanessa Mendes (bolsista PIBIC-FUNCAP/UFC).



memória é muitas vezes só uma lembrança. Ela é também um agregado de energia, que tem vida própria, no mundo do meio, na dimensão psicoemocional; enquanto no mundo do alto aquilo que chamamos de memória é uma emanção viva de energia-luz. (WERÁ, 2021, p. 23-24)

De saída, um dos nossos propósitos era curar nosso assombro com o presente dilacerante que nos rondava, criando redes de conexão, pedindo licença ao mundo dos sonhos para emanar a energia do vivo em nossos corpos e memórias. Buscávamos formas estéticas de urdir tempo-espacos de estar juntas/os com a sensação de suportar a queda e adiar o fim. Cuidamos dos nossos dormires, sonhares, acordares, dilatando o plano intensivo das metamorfoses e dos contágios entre as/os sonhadoras/es que íamos nos tornando...

Reconhecemos, a partir da experiência com o curso de Kaká – que sempre iniciava e encerrava as aulas evidenciando a importância dos ciclos de começo e fim nos rituais –, que mesmo para um encontro, uma conversa, e aqui, uma leitura, precisamos saber começar e saber terminar, se quisermos favorecer certas dimensões da experiência. Desta forma, os “portais” nos serviram, de início, como dispositivos de sensibilização dos corpos, separados geograficamente e em rede virtual, para sintonizar nossos estados de presença e comunhão, a fim de adentrar conversas e trocas oníricas prenes de totipotência⁶ que o mundo dos sonhos nos permite.

Cada um das/os artistas-pesquisadores envolvidos teve a oportunidade de elaborar e realizar a guiança desses portais, formando em nós estados de corpos-travessia para nosso coletivo provisorio emergir virtualmente, com a força da materialidade dos corpos em interconexão. Enquanto avançávamos, pudemos aperfeiçoar esses processos de travessias e compreender os aspectos conscientes e inconscientes que permeavam a presença que buscamos sintonizar.

Assim, emergiu o primeiro procedimento para sonhar: os portais de abertura e fechamento. Eles compunham os nossos encontros que sempre iniciavam e finalizavam com um portal. Ao atravessar o portal de abertura, criávamos juntas/os um “corpo-campo-coletivo”⁷ sintonizadas/os pela potência dos sonhos como onda vibratória a perpassar sensivelmente nossos corpos, em imagens, sensações e movimentos. Uma vez sintonizadas/os, dávamos continuidade aos processos investigativos e criativos da pesquisa que passavam pela experiência de partilha de sonhos.

⁶ Como a potência celular (geralmente de uma célula-tronco) de se dividir em qualquer outra célula diferenciada no organismo.

⁷ Sobre a noção “corpo-campo-coletivo” como experiência somática ampliada pelo contágio dos corpos, ver: Resende *et al.* (2018) e Caetano *et al.* (2020).



À medida que partilhávamos nossos sonhos, oriundos seja em sono, seja em vigília,⁸ desabrochavam experiências de contágio entre sonhadores, dando passagem às produções estéticas de metatransfigurações de sonhos para formatos audiovisuais, narrativos, poéticos e performativos. Partilhar o sonho do outro, muitas vezes, era encontrar um caminho para levantar o céu em desabamento, nos potencializando a criar outros chãos e horizontes possíveis para continuar a respirar neste momento planetário.

CRIANDO PROCEDIMENTOS PARA SONHAR JUNTAS/OS

Começamos nossa travessia tentando reconhecer com o que estávamos sonhando, nos exercitando a cultivar nossos sonhos dormidos, porém nos defrontamos com um obstáculo comum a muitas pessoas: não conseguir acessar as lembranças oníricas. Pensando em alternativas a essa problemática, compartilhamos procedimentos, pequenos rituais pessoais, o que funcionava para cada um/a, a fim de dar dicas específicas para quem possuía dificuldades, e possibilitar maneiras/opções para acessar essas lembranças esquivas, como exercícios de relaxamento e os próprios rituais ao deitar-se para dormir. Discutimos a respeito das práticas que facilitam um sono capaz de ativar as memórias oníricas, como os sonhários (diários de sonhos),⁹ e as práticas somáticas que propiciam a experimentação da integração corpo-mente.¹⁰

A primeira bateria de partilhas sonhadas foi o relato oral de um sonho sonhado dormindo, gravado em arquivo de áudio partilhado entre os participantes do laboratório, emergindo várias formas diferentes de contação, algumas com o embalo de uma atmosfera sonora. Exercitamos uma “escuta tátil” (RESENDE, 2013) de cada relato, na qual o ato de escutar sonhos coloca em cena

8 Em referência às experiências de sonhar acordada/o.

9 Prática estimulada pelos pesquisadores Kaká Werá (2021) e Sidarta Ribeiro (2019).

10 Em nosso caso, a prática do Body Mind Centering™ (BMC™), facilitada pela profa. e educadora somática Patricia Caetano, e a prática do Body Mind Movement (BMM), trazida pela profa. e pesquisadora Catarina Resende, que se encontra em formação nessa prática.



não só a compreensão do conteúdo simbólico narrado, mas também, sobretudo, a impregnação das imagens oníricas em sensações, visando a uma apreensão corporal da escuta, engendrando experiências sensíveis a partir dos vibratos da voz no corpo.

À medida que o sonho era narrado, eram trazidas ao corpo sensações diversas, movimento e contorno às vozes e palavras ecoadas. Imagens eram evocadas, ao passo que crescia a sinestesia da experiência daquele que escutava o sonho. Sonhar sinestesicamente o sonho contado despertou nuances diferentes na escuta tátil de cada um, proliferando miríades de impressões sensíveis acerca de cada sonho disparador, que germinavam como sementes de imagens. Assim, cada sonho foi se tornando semente para o sonhar acordado de outro/a: Como perpassar a experiência onírica alheia pelo próprio corpo? Como é sonhar o sonho de outra pessoa? Interpeladas/os por essas perguntas, sensibilizadas/os pela escuta tátil de cada sonho-semente, usamos a arte como modo de operar e expressar o sensível. Esses sonhos-sementes nos fizeram pensar na próxima atividade: cultivar formas expressivas de partilhar os estados de sonho acordado despertados pela escuta sensível dos relatos-sonhos.

Na segunda bateria, nos dispusemos a produzir materiais expressivos que transduzissem e modulassem de forma livre sensações-imagens-relatos sonhadas a partir do sonho de outrem. Nesse momento, percebemos, com a variedade de formas trazidas em “respostas”, a riqueza em explorar as sensações por meio de imagens, sons e vídeos, tendo em vista que estávamos fazendo esse estudo a distância por meios tecnológicos. Entrevemos uma espécie de jogo semântico-sensório entre as experiências dos sonhos-sementes e as respostas oníricas, o que chamamos enfim, de “Costura Metamórfica”, um escopo para o qual a sensação viajava de um sentido a um movimento, de uma imagem a um som, de um relato a uma imagem: o que ficava e o que ia eram a experiência sinestésica.

O que inicialmente eram respostas a um único sonhar passou a se misturar, formando uma verdadeira costura de sentidos-movimentos-imagéticas-sonoridades-sensações. Percebemos que os sonhos mais recentes da costura tinham nuances de muitos outros sonhos anteriores, não apenas do seu disparador imediato, e que era possível encontrar aspectos compartilháveis. Tal característica emergente de nossas costuras metamórficas fundia a noção-sensação de um grande sonho coletivo e partilhado, ou seja: havia uma dimensão coletiva dos sonhos.



Neste momento, após experimentações sequenciais, fizemos um retorno à palavra: o exercício era evocar através dela a dimensão das sensações partilhadas até então. Surgiram relatos, poemas e jogos de palavras. E constatamos, mais uma vez, o que de comum se passava na costura dos nossos sonhos coletivos, uma vez que as palavras salteavam entre uns e outras/os, se movendo e carregando as sensações que seus sentidos despertavam: um brilho, um toque, uma espessura, um som, uma largura, um medo, um arrepio, uma velocidade, uma dança.

Uma das percepções emergentes da pesquisa que ganharam relevo foi a de que os “Portais”, além de serem um dispositivo para sintonizar nossas presenças num estado de coletividade, também agiam como um catalisador sutil de cuidado, tanto nas aberturas e nos fechamentos em nossos encontros quinzenais do laboratório, nos encontros abertos com outras pessoas que acolhemos neste abrigo sensível, quanto nos rituais pessoais de cada um para o exercício de sonhar.

No decorrer da pesquisa e de nossos sonhos, fomos lapidando o que chamamos de *procedimentos para sonhos*. A partir dos portais, e do material colhido pelas metamorfoses que desembocavam do ato de sonhar o sonho do outro e criar um terceiro sonho; fomos percebendo a dimensão coletiva que ia se dando em uma espécie de tessitura onírica que brincava entre imagens, sons, movimentos, narrativas, danças e palavras.

ENTRE SONHARES E COSTURAS METAMÓRFICAS

Sem a pretensão de alçar paraquedas coloridos para uma multidão, mas sim de compartilhar e aumentar o nosso coletivo onírico, surgiu a ideia da produção de *podcasts*, o que se deu como um desafio, tendo em vista que o tempo de pesquisa coletiva entre os dois laboratórios estava chegando ao fim. E também pelo grande arcabouço de materiais audiovisuais, que nos desafiava a limitar nossas escolhas às primeiras baterias de



sonhares, quando colhemos a primeira partilha de sonhos, em formatos de áudios narrados por nossas próprias vozes e aparelhos disponíveis, na precariedade técnica de um mundo recluso dentro das paredes de nossas casas.

Atravessando os desafios, em agosto de 2021, criamos o canal de *podcast* Sonhares Metamórficos e lançamos nosso primeiro episódio.

O primeiro episódio do *podcast* inicia-se com uma vinheta que apresenta de forma simples o que é o canal e os artistas-pesquisadoras/es componentes. Posteriormente, o *portal de abertura* promoveu uma guia corporal, provocando sensações para adentrar a densidade infinita de uma presença, ou consciência crepuscular,¹¹ em que os sonhos são mais acessíveis. A partir dessa experiência iniciática, a experiência *onírica* propriamente dita se deu por meio de um dos primeiros relatos de sonhos, quando uma das pesquisadoras entoava um canto e então começa uma narrativa *itinerrante*¹² de uma noite onírica na praia, invocando e produzindo encontros, abraços, toques, sensações de reconhecimento, de reencontros, e depois diversificando para a sensação de emoções fortes, liberadas por meio de uma dança acompanhada e acolhida por uma outra mulher, desconhecida. Ao final do relato, a narradora encontra-se chorando e dançando consigo mesma. O áudio continua com um som de mar e o *portal de fechamento* guia um percurso de volta ao que foi aberto e vivenciado anteriormente, dando contorno ao corpo, retornando às “águas” e às “celulinhas” que haviam ido sonhar coletivamente o sonho da praia. Ao final, a vinheta fecha o *podcast*, agradecendo a presença das/os sonhadoras/es e descrevendo a ficha técnica que compôs o episódio e que compõe o grupo de pesquisa.

Além da produção do *podcast sonhares metamórficos*, ainda inquietas/os pela grande quantidade de material audiovisual que poderíamos coletivizar, surgiu a ideia de realizar uma série pelos nossos perfis na rede social Instagram, na qual sobrepusemos imagens, sons e também citações de importantes interlocutores do nosso percurso de pesquisa, numa espécie de brincadeira entre os sentidos, costurando por formas, cores, sons e palavras, numa polifônica e caleidoscópica costura metamórfica:

Costura Metamórfica 1:

Imagens de um sonhar com reflexos de água e espuma na pele, uma luminosidade azul bem forte, som de água corrente, com a citação no canto

11 Segundo o filósofo José Gil, a diminuição de uma consciência clara, reflexiva e entrópica possibilitaria a emergência de uma consciência que possui outras qualidades. Uma consciência porosa, obscura, crepuscular e atmosférica. Somente uma consciência crepuscular estaria apta a captar e apreender o que o filósofo chama de “as pequenas percepções” (GIL, 2001, p. 158).

12 Brincadeira semântica de traçar uma itinerância errante.



direito do vídeo, narrada com voz suave, cada uma das frases em seu momento: 1) “[...] a cada vez que inauguramos um mergulho em um tecido-território específico do corpo, mergulhamos em uma paisagem única repleta de imagens, sensações, pulsações, densidades, coloridos, sons.” 2) “mergulhamos na experiência corporalizada das múltiplas consciências de um corpo plural, diverso e repleto de paisagens oníricas.” 3) “[...] Entre imagens, sensações e paisagens sensíveis, intuícia, ainda sem poder nomear, que vivenciava estados de sonho acordada, verdadeiros sonhos dançantes da carne.” (CAETANO, no prelo)”

Costura Metamórfica 2:

Do canal de podcast

SONHARES METAMÓRFICOS

Apresentamos a série:

Costuras Metamórficas

-COSTURAS METAMÓRFICAS.2-

“De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho.”

“Não o sonho comentado referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza ‘estou sonhando com meu próximo emprego, com o próximo carro’, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada.”

“...O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. (KRENAK, A 2019- Ideias para adiar o fim do mundo, P. 32)”



Nesta *itinerrância* de pesquisa, começamos a entender que sonhar é vivenciar uma travessia, ou ainda, sonhar pressupõe se colocar em experiência de travessia, de habitar a deriva. Assim, algumas perguntas nos acompanharam: Em um contexto de pandemia, como ampliar nossas possibilidades de navegação por uma terceira margem? Como avançar por outras margens que não aquelas já enquadradas em um mundo estreito?

O conto “A Terceira Margem do Rio”, do escritor Guimarães Rosa (2016), nos trouxe imagens potentes para pensarmos e alargarmos esta experiência. A terceira margem que está lá, no rio, em mim e no sonho, tem um tempo fluido, enquanto a canoa, a cadeira e a tela são fixadores do corpo. A canoa, aqui, em referência ao conto, nos lembra a experiência da estabilidade dinâmica presente no corpo. Ela tanto pode nos estabilizar, como também é ela que nos possibilita a ida para a terceira margem.

A travessia, aqui, não propõe um ponto de partida nem de chegada: ela é contínua. Ela é uma possibilidade e pressupõe a construção de uma certa qualidade da corporeidade através da ampliação de nosso estado perceptivo. Por meio desta corporeidade, vivenciamos a experiência de algo que estamos chamando em nossa pesquisa de “sonhares” (CAETANO, no prelo). Se colocar em travessia, no nosso contexto de pesquisa, se aproxima do ato de colocar algo escondido nas palavras, trazer outros sentidos não previamente dados, algo que Guimarães Rosa (2019) fazia em seus textos, posto que aquele que elege a busca não pode recusar a travessia. Como sonhadoras/es somos buscadoras/es de saídas.





Para finalizar esta travessia, nós a/o convidamos para, junto conosco, atravessar um portal de fechamento. Assim como no portal de abertura, no próximo parágrafo, você terá acesso a uma guia para atravessar esse portal. Pedimos que leia atentamente esta guia, experimente em seu local e finalize esta experiência!

....

Novamente, coloque-se em uma posição sentada em um local tranquilo. Feche os seus olhos e permaneça confortável. Vamos voltar a nossa atenção para o nosso corpo. Perceba os seus apoios, a sua base e a sua verticalidade. Leve as suas mãos à frente de sua região pélvica, inspire e expire nesta região. Observe esse espaço do seu corpo em movimento rítmico. Aos poucos, vá se conectando novamente com suas raízes. Relembre as suas raízes, traga de volta as suas imagens. Veja-as e perceba-as lá por baixo da terra, adentrando-a e tocando as raízes de outras/os sonhadoras/es que, aqui e agora, formam uma comunidade provisória. A partir dessa sensação de tocar e ser tocada/o por outras raízes, observe como essa experiência te nutre.

Voltemos a nos conectar com a nossa coluna vertebral fluida, com a seiva que a percorre. Ela chega até a nossa cabeça-flor. Mobilize a sua cabeça-flor. Mobilize os seus braços-folhas. Perceba como esse encontro, aqui e agora, a/o nutriu. De que forma nutriu? Deixe emergir imagens de nutrição, palavras de nutrição. O que a/o nutre? O que a/o nutriu hoje, aqui e agora? O que a/o nutriu nesse encontro com essa coletividade provisória?



Mobiliza...

Respira...

Percebe o que te nutre...

Mova com o que te nutre. Quais são os gestos que emergem dessa experiência de nutrição? O que te nutre? Deixe o corpo responder com gestos, imagens e sensações. Mova essa nutrição.

Leve novamente a sua atenção para as suas raízes, no intuito de despedir-se das outras raízes com as quais nós nos conectamos. As nossas raízes vão se recolhendo de volta para o centro de nosso corpo. Elas trazem toda a nutrição que vem da terra. Vai recolhendo e trazendo essa energia da terra para dentro da sua bacia. Toque a sua bacia novamente. Perceba essa energia, aqui e agora, no seu centro. Qual é a cor dessa energia? Qual é a cor dessa seiva? Qual é a sensação de estar nutrida/o dentro? Fique com essa sensação e, aos poucos, vá abrindo os seus olhos, observando o seu espaço ao redor. Seja bem-vinda/o de volta! Você acabou de atravessar o portal de fechamento dos sonhos!

....



REFERÊNCIAS

- » CAETANO, Patricia. Os Sonhadores e a Prática Somática do *Body-Mind Centering™*. In: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo. *Somática, Performance e Novas Mídias*. Salvador: EDUFBA, 2023. No prelo.
- » CAETANO, Patricia; TORRALBA, Ruth; RESENDE, Catarina; LIMA, Maurilio M. Performing a collective-field-body. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 12:1, pp. 127–139, 2020. doi: https://doi.org/10.1386/jdsp_00017_1
- » GIL, José. *Movimento Total*. O Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio D'água, 2001.
- » GUIMARÃES ROSA, João. A Terceira Margem do Rio. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- » GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- » KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- » RESENDE, Catarina. *Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.
- » RESENDE, Catarina; CAETANO, Patrícia; TORRALBA, Ruth. *Política do Sensível: práticas somáticas e corpo-campo-coletivo*. *Revista Vazantes*, 02: 02, p. 114–128, 2018.
- » RIBEIRO, Sidarta. *O Oráculo da Noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- » WERÁ, Kaká. *O Poder dos Sonhos*. Tumiak Edições. 2021.



PROGRAMA DE FORMAÇÃO ESPIRAIS DE EXPERIÊNCIAS: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea

ELISA ABRÃO

É artista, pesquisadora e professora de Dança. Professora efetiva do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. Doutora em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp. Especialista no Sistema Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna - vinculado ao Centro Laban/RJ e com equivalência internacional pelo LIMS/NY.

WARLA PAIVA

É artista, professora e pesquisadora da dança. Professora efetiva do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte - SEDUC-GO. Mestre em Performances Culturais pela EMAC/UFG. Especialização, em andamento, no Sistema Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna. Capoeirista de Angola e componente do Núcleo Coletivo 22, preparadora corporal do Grupo Maskara.

RESUMO

Esta escrita textual é uma das resultantes do Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea, programa desenvolvido presencialmente em Goiânia-Goiás e virtualmente em algumas regiões do Brasil e da América Latina. O presente artigo versa sobre três eixos. O primeiro apresenta a organização geral do programa e algumas de suas singularidades, como a participação de pessoas com e sem deficiência, com e sem experiência em dança e somática. O segundo aborda reflexões, intenções, desejos e questões que perpassaram as relações entre o somático e o artístico da dança, para a criação e o desenvolvimento do programa. Para tanto, dialoga-se com os escritos de Bondía (2002), Fernandes (2014), Costa (2019) e Abrão (2022). O terceiro eixo traz o relato da experiência da palestra dançada de abertura do programa, IrOri, proposta por Fernandes.

PALAVRAS-CHAVE:

Espirais de Experiências. Programa de Formação. Somático-expressivo. Dança.

TRAINING PROGRAM SPIRAL OF EXPERIENCES: somatic Knowledge and Dance in the Contemporary Scene

ABSTRACT

This textual writing is one of the result of the Training Program Spiral of Experiences: Somatic Knowledge and Dance in the Contemporary Scene, program developed in classroom in Goiania-Goiás, and online in other regions of Brazil and Latin America. This article deals with three axis. The first presents the general organization of the program and some of its singularities, such as the participation of people with and without disabilities, with and without experience in dance and somatic. The second addresses reflections, intentions, desires and questions, which permeated the relationships between the somatic and the artistic of dance, for the creation and development of the program. And moment of reflections from the writings of Bondía (2002), Fernandes (2014), Costa (2019) and Abrão (2022). As a third axis there is the report of the experience of the dance opening lecture of the program, Irori, proposed by Fernandes.

KEYWORDS:

Spirals of experiences. Training Program. Somatic-expressive. Dance.



Toque o rosto, relaxe a face.

Perceba o mundo pela parte posterior do cérebro.

Deixe escorrer essa percepção pela medula espinhal,

Sinta o abraço das costelas no tronco,

toque as costelas e respire profundamente

Perceba o ar nos lóbulos pulmonares.

Como é sentir os braços e mãos a partir do ar dos lóbulos pulmonares?

Volte a atenção a percepção para a e a partir da parte posterior do cérebro

e perceba o líquido cefalorraquidiano escorrer pela coluna,

escorrendo pela parte posterior do corpo até as pernas e pés.

Perceba toda a parte posterior do corpo

como campo de sensações,

que abraça todo o corpo e te impulsiona ao espaço.

Espaço de percepções,

experiências do deixar fluir

entre movimentos, líquidos e ares.

Estamos aqui para sermos nós mesmas.

E que cada um de vocês esteja aqui para ser você mesma/e/o.

A busca é pelo o que podemos fazer juntas, juntas

e juntos.

Isso é o mais importante.

(Elisa Abrão e Warla Paiva, 2022)¹

¹ Diário de anotações do Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea.



Com o convite

descrito acima, iniciamos os encontros do projeto de imersões Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea.² Um projeto aprovado pelo Edital 2017 do Fundo de Arte e Cultura de Goiás,³ que se constituiu como um programa de formação em dança e somática realizado em Goiânia, com cursistas e seminaristas de várias regiões do Brasil e da América Latina.

O programa se organizou a partir de um curso de 60 horas e um seminário de 20 horas. O curso “Imersões Espiraladas: saberes Somáticos e a dança na cena contemporânea” aconteceu de maio a junho de 2022, no formato presencial, no espaço do Centro Cultural da UFG – CCUFG e na Faculdade de Educação Física e Dança – FEFD-UFG. Simultaneamente, aconteceu também na modalidade on-line, via plataforma Zoom, configurando-se como uma proposta de modalidade híbrida, em decorrência de acontecer no período final da pandemia da covid-19. Foram enfatizados os

saberes Laban/Bartenieff e a Abordagem Somático-Performativa. Nessa etapa do programa, participaram como facilitadoras residentes, em Goiânia, e mediadoras das ações, responsáveis pela parte pedagógica e artística de todo o programa,

2 Este projeto, idealizado pelas artistas, professoras e pesquisadoras Elisa Abrão, Renata Bastos e Warla Paiva, foi contemplado pelo edital de fomento a dança do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2017.

3 Os Editais de 2017 do FAC-Go foram pagos em 2021, para execução em 2022, cinco anos após o envio da proposta. Muitas mudanças ocorreram nesse período. Entre essas mudanças, esteve o contexto da covid-19, o isolamento social e as necessidades sanitárias para ações que envolvessem coletivo de pessoas. Como a execução aconteceu nesse período de transição, toda a proposta precisou ser revisitada. A ideia inicial era de um projeto local, na cidade de Goiânia, mas o contexto geral proporcionou que as ações fossem estendidas para a esfera nacional e até internacional. O projeto inicialmente foi imaginado para acontecer totalmente na modalidade presencial, porém, como as decisões estavam atravessadas por todo o contexto da covid-19, se decidiu executá-lo de forma híbrida, garantindo assim a segurança e a participação das pessoas, pois, em caso de



IMAGEM 1

Curso Imersões Espiraladas, processos de investigação instigados pela facilitadora Ana Bevilaqua, no Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea, maio, 2022. Imagem: Joanna Penna.



IMAGEM 2

À esquerda, o banner de divulgação do programa; à direita, as facilitadoras residentes do programa, Elisa Abrão e Warla Paiva; ao centro, a convidada especial, Valéria Mudita, ministrando a Palestra Performativa *Cultura oceânica, dança e criatividade: o surgimento do self ecológico*. CETHUMS/ Educação Emocional Ecológica. Sistema de Comunicação A.B.O. Na arte inferior, a turma de cursistas da modalidade presencial, maio, 2022.

Imagem: Joanna Penna.

ticas como Laban/Bartenieff, Body-Mind Centering (BMC), Ideokineses, Movimento Autêntico e Ginástica Holística. Nessa etapa, o programa contou com a participação de Ana Cristina Ribeiro Silva, da UFPel, e Maria Ângela Machado, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, como proponentes de imersões. Andrea Bardawill & Cia da Arte Andança – CE apresentaram o espetáculo *Graça*, seguido por uma palestra dançada e a proposição de uma imersão. Três artistas compuseram uma mesa espiralada: Cléia Plácido – SP, do grupo artístico Menos Um Invisível, Marisa Lambert da Unicamp e Vanessa Matos – FAV/RJ. Cléia e Marisa também propuseram momentos de imersão. Camila Vinhas, artista independente, que residiu em Goiânia e mora em São Paulo, participou propondo uma imersão e a apresentação do espetáculo *Shan Shuen – Arco a poente, lua crescente. Arco a levante, lua minguante*.⁵

Elisa Abrão e Warla Paiva. Atuaram como facilitadoras convidadas as artistas e pesquisadoras Ciane Fernandes – UFBA, Bruna Fiuza e Ana Bevilaqua, docentes da pós-graduação Lato Sensu em Sistema Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna – RJ.⁴

Já o seminário aconteceu em julho do mesmo ano e se constituiu como um momento de síntese e, ao mesmo tempo, de ampliação de perspectiva. Nele foram abordados saberes de dança relacionados às propostas somáticas abrangendo prá-

necessidade, havia a possibilidade de participar dos encontros a partir das casas das/des/dos cursistas. Um momento de muitos aprendizados e de constituição de novas equipes, como foi o caso da equipe tecnológica para as mediações das ações on-line.

4 Citamos as facilitadoras convidadas a partir da ordem em que foram ministradas as palestras dançadas no projeto. Para saber mais sobre as palestras dançadas propostas pelas facilitadoras convidadas da Formação, acesse a página do evento: *ESPIRAIS DE EXPERIÊNCIAS*. Programação. Palestras Dançadas, 2022. Disponível em: https://espiraisdeexperiencias.com.br/programacao_palestras. Acesso em: 15 fev. 2023.

5 A programação completa encontra-se no site do evento. Acessar: *ESPIRAIS DE EXPERIÊNCIAS*. Seminário: programação detalhada. Goiânia, 2022. Disponível em: https://espiraisdeexperiencias.com.br/programacao_seminario. Acesso em: 15 fev. 2023.



O programa de formação foi destinado a pessoas com sensibilidades e corpos diversos, que tinham ou não experiência em dança e práticas somáticas, acima de 16 anos, com e sem deficiência – PcD ou PsD, que atuassem como professoras/res e/ou artistas da dança ou áreas afins, em formação inicial ou continuada, que estivessem ou não atuando durante o período do curso. O projeto contou com acessibilidade em libras e com experiências vividas pelo desejo de partilhar e materializar um mundo que acolha de fato as diversidades e singularidades.

No programa de formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea, as práticas transitaram por discussões, demonstrações práticas, exposição e experimentação de conceitos, assim como apreciações artísticas de pesquisas

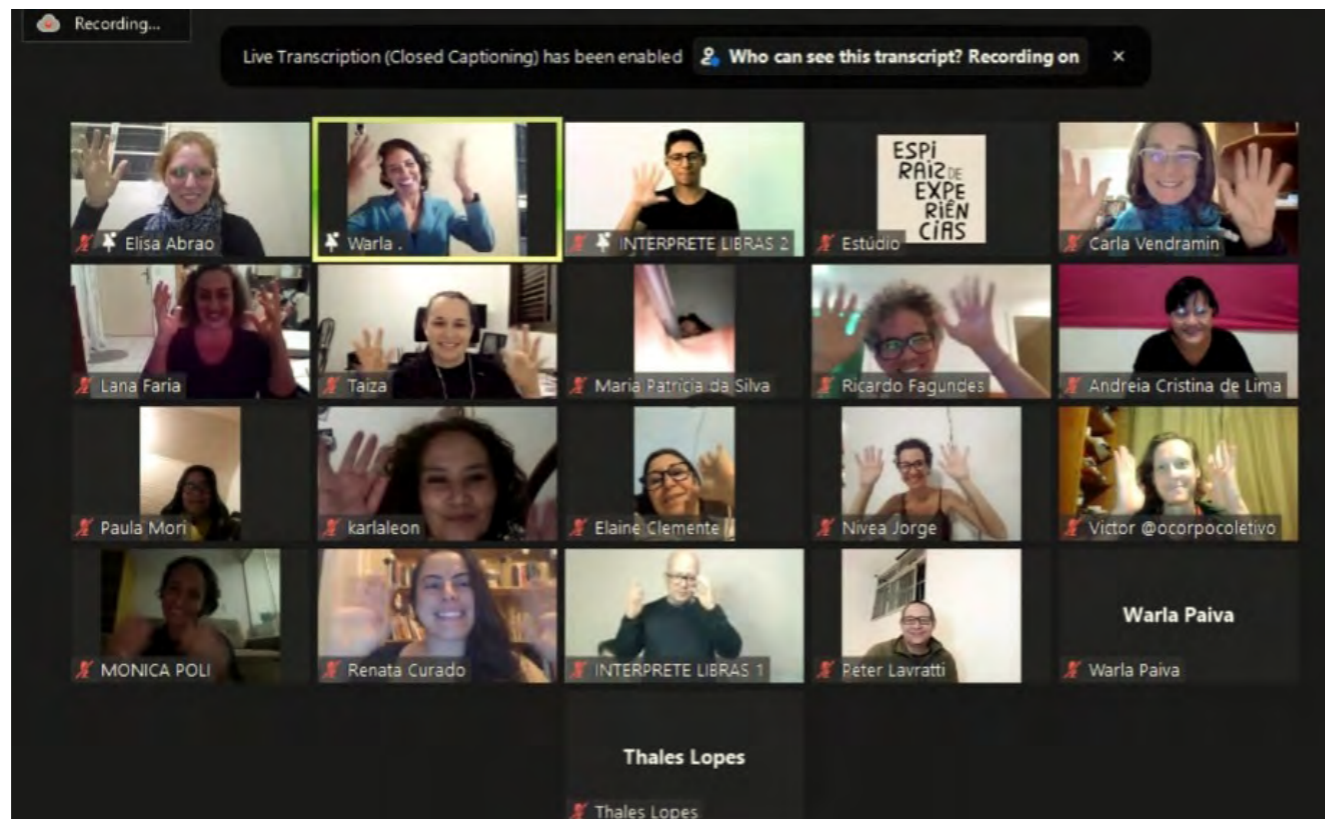


IMAGEM 3

Imersão *A construção poética do visível* ofertada por Andrea Bardawill, em maio de 2022, no Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea. Imagem: Equipe Tecnológica do Programa.

IMAGEM 4

Espaços/tempos de diálogo aberto às/aes/aos cursistas para partilha de suas pesquisas e experiências artísticas. Ações que fizeram parte do curso Imersões Espiraladas: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea, no Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea, maio de 2022. Imagem: Equipe Tecnológica do Programa.



desenvolvidas pelas artistas facilitadoras residentes e convidadas. Houve também espaços/tempos de diálogo e fomento das pesquisas artístico-pedagógicas desenvolvidas pelas/les/los participantes cursistas da formação.

Cada semana de imersão iniciava com uma palestra dançada, aberta ao público em geral. Por palestra dançada, compreendemos a partilha de ações, saberes e investigações realizadas pelas facilitadoras convidadas na inter-relação que faziam, numa perspectiva mais performativa, entre a somática e a dança na cena contemporânea. Como se tratava de um momento de abertura dos ciclos de partilhas, elas aconteciam no início de cada semana. As palestras dançadas tinham como dimensão, sentido e proposta convidar as facilitadoras a apresentarem suas pesquisas pela prática e atravessadas pelos saberes do corpo, na inter-relação com a vida.

Na primeira, Ciane Fernandes apresentou sua investigação em ato performativo, apresentando várias camadas “co-moventes” (FERNANDES, 2022b) da Abordagem Somático-Performativa. Na segunda palestra dançada, Bruna Fiuza perpassou por saberes dançados performados por ela durante o processo da partilha, abordando as qualidades do movimento na relação com o mar. Na terceira, Ana Bevilaqua apresentou uma observação do mundo pelos saberes de dança, partindo do olhar cuidadoso e especialista para duas crianças de seu convívio, que estavam em movimentos de descoberta de suas conexões corporais e espaciais. As palestras dançadas eram ações performativas e de diálogo entre a prática artística e os aspectos prático-teóricos das pesquisas de cada facilitadora convidada.



SINGULARIDADES SOMÁTICO-ARTÍSTICAS DO PROGRAMA DE FORMAÇÃO ESPIRAIS DE EXPERIÊNCIAS⁶

Tínhamos a imagem das “espirais de experiência” como pista de como pensávamos os encontros e os acontecimentos da formação. Intencionávamos uma formação em movimento, que propusesse relações com o espaço, conectando com quem e o que nos cercava. Uma experiência que foi desdobrada pelas experiências e gestos das/des/dos participantes que a encharcaram com seus mundos e singularidades, gestando assim a proposta somática na qual o projeto navegava.

Na formação, muitas foram as camadas experimentadas, que juntas deslizaram no espaço compondo a espiral de saberes somáticos e de dança. Um movimento espiralado experienciado em improvisações, percebendo o soma como disparador das criações, um soma dançante, que coadunou técnica e criação, enfatizando a dimensão artística e pedagógica no acontecimento (MILLER; LASZLO, 2016).

Propúnhamos práticas que lançavam a outras percepções de tempo e movimento. Intencionávamos oportunizar encontros e convites em que os tempos fossem vividos mais devagar, em que as pausas, questões ou colocações apresentadas pelos cursistas fossem momentos de atenção e cuidado, momentos para de-morar, um caminho de experiência, haja vista que, como anuncia Bondía (2002), experiência é um conceito relacionado às relações temporais, pois

[...] a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar,

⁶ As discussões teóricas que permeiam o presente texto são adaptações da tese de Elisa Abrão (2022) intitulada *Tudo começa quando explode: experiências de silêncios do movimento*, que estava em processo de escrita concomitantemente com a realização do projeto. As reflexões sobre as relações entre dança e somática permeavam a pesquisa desenvolvida na tese e no projeto em questão.



olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Essas foram intenções que atravessaram o programa desde a organização espacial dos ambientes. Um exemplo aconteceu com a proposição de texturas ao piso, na entrada dos encontros, nos dias de sábado. Em um desses dias, criamos uma onda com colchonetes azuis e o espaço passou a convidar cada pessoa a interagir, descalço, com os colchonetes antes de adentrar o piso de linóleo da sala de dança 4 da FEFD-UFG.

Em outro momento, passamos faixas de plástico bolha nesse mesmo espaço. Essa proposta de criação de uma ambiência propôs mudanças na percepção espacial e temporal das/es/os participantes. Por vezes, ouvíamos sons de passos rápidos no plástico bolha, que logo eram interrompidos. Diante dos olhares ativados pelo som, algumas percepções eram sentidas e relatadas com relação à mudança da energia e da sensação de tempo. Um dos cursistas comentou perceber que estava em um tempo urgente e que, com aquela experiência, ele se atentou quanto à existência

IMAGEM 6

Curso Imersões Espiraladas, processos de investigação instigados pela facilitadora Bruna Fiuza, no Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea. Artista cursista Luana Katielly, maio de 2022. Imagem: Joanna Penna.

IMAGEM 5

Curso Imersões Espiraladas, processos de investigação instigados pela facilitadora Bruna Fiuza, no Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea. Artista cursista Luana Katielly, maio de 2022. Imagem: Joanna Penna.





da energia da calma que podia acessar. Estas foram materialidades que propunham alteração nas percepções de chegada ao espaço e que, ao longo dos encontros, passavam a atravessar as experiências de investigação criativa das pessoas em processo de pesquisa somático-expressiva. Seguem imagens da artista Luana Katielly no estudo que realizou na relação com a materialidade do plástico bolha.

Instigar experiências em outros registros temporais é apresentado por Costa (2019) como uma dimensão das propostas somáticas, com implicações nas relações entre as pessoas que praticam e propõem tais práticas. A autora aponta que nas práticas somáticas há princípios de submissão das/es/os praticantes diante das/es/os proponentes, uma submissão em certa medida acordada temporalmente para que a experiência ocorra. Ela afirma o quanto as propostas somáticas criam contrafluxo aos princípios reforçados socialmente do que é chamado de liberdade, o que, em diálogo com Byung-Chul Han, Costa apresenta associada com a ideia de uma sociedade de “excesso de liberdade” em uma “sociedade do desempenho”. Uma sociedade

[...] na qual o produtivismo já está internalizado e que há uma sensação de que há liberdade para tudo empreender, tudo poder, mas que, na prática, é uma ‘sociedade do cansaço’, [...] na qual a ideia de liberdade seria apenas a forma mais recente e eficiente de exploração. Contexto que torna o indivíduo incapaz de perceber e negar a saturação produtivista, comunicativa e informacional do mundo atual. Assim, essas práticas corporais, como um intervalo de não liberdade, de uma submissão contratual ao professor, poderiam permitir aos seus alunos, se partirmos de Deleuze, uma percepção dessa saturação e a abertura, então, para novas possibilidades de ser. (COSTA, 2019, p. 200)

Uma submissão que abre para outras percepções e sensibilidades, as quais conectam a pessoa consigo mesma e refletem em suas ações no mundo. Um processo de transformação de si pela entrega à proposta do outro, portadora de outros tempos e ações pelos fazeres somáticos.



IMAGEM 7

Curso Imersões Espiraladas, processos de investigação instigados pela facilitadora Ciane Fernandes, no Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea. Artista cursista Luana Katielly, maio de 2022. Imagem: Joanna Penna.



Ao mesmo tempo, percebemos que especificidades dos saberes das artes criam outras modulações e percepções às experiências somáticas, as quais, nutridas pela suspensão de algumas saturações produtivistas, comunicacionais e informacionais, abrem-se à criatividade como “eixo condutor relacional e imprevisível” (FERNANDES, 2014, p. 89)

As experiências somáticas, aqui citadas, são propostas por artistas que têm a criação como princípio do acontecimento somático. Neste ponto, percebemos a importância da aproximação entre as perspectivas somáticas e as artísticas, pois, como aponta Fernandes,

[...] a Pesquisa Somática não emerge da arte, não a inclui como método constitutivo, e não objetiva a criação ou inovação artística. No entanto, suas bases confundem-se com as das artes em sua ênfase na experiência, na intuição, na integração ser-meio, no aspecto transpessoal e na criatividade. (FERNANDES, 2014, p. 84)

A criação como constituinte dos fazeres somáticos traz um alargamento e situa o participante como criador da experiência, o qual desdobra as ações pela percepção do que acontece no corpo de quem vive a experiência, anunciando o proponente somático como um disparador de processos e não definidor de experiências.

A criação em dança foi uma referência-chave no Programa de Formação Espirais de Experiências. Percebemos que, apesar de concordar com Costa (2019) sobre a relação de submissão acordada temporalmente, como um disparador de outras sensibilidades, discordamos do questionamento que a autora faz do conceito de instrutor como “facilitador”, termo assumido no programa de formação e recorrentemente usado por e para quem propõe práticas somáticas. Consideramos necessário reafirmar a figura do facilitador, aberto à recriação da experiência, pois as/es/os participantes do projeto eram pessoas que se entregaram à proposta e criaram o acontecimento juntamente com quem o propôs.

As práticas somático-expressivas,⁷ abordadas na formação, foram aberturas às experiências individuais a campos sensoriais de experiência, os quais são como uma fuga/ruptura dos discursos universais, pois permitem que as/es/os participantes reinventem a própria proposta. Reinvenção inclusive no que se espera de sensações após uma experiência somática: os experimentos não

7 A perspectiva somático-expressiva tem seus primeiros contornos apresentados por Marisa Martins Lambert (2010) em sua tese intitulada *Expressividade cênica pelo fluxo percepção/ação: o Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança*, pesquisa que permanece sendo realizada pela autora. Tal perspectiva influencia o Programa de Formação Espirais de Experiências, porém com desdobramentos pelas experiências somático-expressivas vividas por grupos mistos, ou seja, de pessoas com e sem deficiência.



precisavam manter protocolos ou aparências do que é considerado somático, mas desdobrar, o quanto for possível, essa prática e esse conceito pelas relações com tudo que compõe seu acontecimento, reconhecendo o praticante e a prática sempre encharcados de mundo e de contextos individuais e sociais.

Desde a primeira palestra dançada, intitulada “Irori”, proposta por Ciane Fernandes, a proponente da Abordagem Somático-Performativa, a perspectiva somática coexistiu com a perspectiva artística lançando outros modos de sensibilidades, atentos à sensibilização do processo de saturação produtivista, criando campos, estados de suspensão, aberturas da percepção e do espaço para “novas possibilidades de ser”, como apontadas por Costa (2019).

Como escreve Fernandes: “Irori – ‘travesseiro’ em yorubá; lareira japonesa tradicional, afundada no chão, usada para aquecer a casa e cozinhar. Ori – cabeça física e espiritual, guia, destino, ancestralidade.” (FERNANDES, 2022a)

De um modo muito especial, em meio a muitos travesseiros e com uma roupa esvoaçante, de cor branca, Ciane convidou-nos a colocar a cabeça no travesseiro, sendo este um lugar de aconchego para a cabeça. Com o gesto de apoiar a cabeça no travesseiro, instigava-nos a revisitar lógicas, paradigmas, crenças, modos de agir, pensar, refletir, dançar e existir. Ciane criou estados de suspensão quando, ao longo de sua performatividade, vai nos provocando a refletir, sentir, receber, re-existir. Onde você apoia a sua cabeça? Em um travesseiro? Em cima de uma concha do mar? Em cima de seu coração? A cabeça não precisa ser a protagonista a todo momento; todas as células corporais pensam, possuem memória, se comunicam; cabe abrir espaço para os descondicionamentos. Podemos dormir, descansar, relaxar, revisitar os modos como fazemos pesquisas, os modos como nos investigamos e investigamos o mundo (FERNANDES, 2022b).⁸

Ao longo dessa imersão, Ciane, na Bahia, da varanda de sua residência em Salvador, dançando sua palestra, deslizando ao som do canto das baleias. E nós, em Goiânia, em uma sala de dança de tablado, com espaço para percebermos as propostas de Ciane, deitados, sentados ou de pé, próximos ou distantes da caixa amplificada, dançando ou nos percebendo no espaço e na relação com o outro. Assim como também, cursistas de várias regiões do Brasil e América Latina percebiam e colhiam os saberes cultivados por Ciane, de suas casas, pelas telas de seus celulares

⁸ Texto escrito a partir do Diário de anotações do Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea referente às experiências na palestra dançada proposta por Ciane Fernandes.



ou computadores. O mar, o canto e o coração da baleia, o revisitar dos modos de se aprender e perceber os saberes e os seres, os espaços e os tempos (FERNANDES, 2022b).

Nas palavras de Ciane, a palestra dançada foi criada a partir de

Imersões no mar e proximidades, com as materialidades que a maré desenha, transporta e cria em suas variações radicais, como troncos, algas etc., por exemplo, em ilhas de areia durante a maré baixa, mas também com a intervenção humana, como pedras trazidas para conter a maré alta. Neste campo expandido, percursos e deslocamentos descobrem apoios de descanso afetivo casual para a parte mais pesada do corpo, concedendo também um apoio espiritual de proteção e reverenciando os ancestrais não apenas humanos e animais, mas especialmente elementais, minerais, vegetais e marinhos. Assim,

oferendas da paisagem marítima honram a ancestralidade e reconquistam nosso pertencimento, aquecendo-nos e nutrindo-nos daquilo que nos é mais fundamental, inspirando reflexões ético-estéticas fundadas na sensopercepção, na escuta e sintonia somáticas, revertendo os efeitos opressivos do frenesi moderno. (FERNANDES, 2022a)

Ciane propôs percepções e revisitações. Ela convidou-nos a nos conectarmos com o coração da baleia e a dimensão eletromagnética que o pulsar desse coração alcança, como o coração desse animal marinho pulsa vida em nós.



IMAGEM 8 – Ciane Fernandes em Itaparica, BA, 2022. Projeto imersivo com Rita de Castro e Deborah Dodd. Imagem de divulgação da palestra dançada *IrOri*, no Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea. Imagem: Marcos MC.



IMAGEM 9

Palestra dançada
IrOri, performada
por Ciane Fernandes
no Programa de
Formação Espirais
de Experiências:
saberes somáticos
e a dança na cena
contemporânea, 2022.
Imagem: Joanna
Penna.

Compartilhamos a foto de divulgação da palestra dançada realizada por Ciane. Uma proposta imagética das relações abordadas na palestra, que se apresenta como inspiração e expiração para o acontecimento formativo.

A artista convida as pessoas a colocarem a cabeça no travesseiro, no rochedo, ou em outros seres da natureza como mar, areia e algas. Gesto que impulsiona o imaginar, viver e criar de novos mundos possíveis, de relações horizontais entre parte do corpo e entre seres desse planeta. Revisitações que podem atravessar aspectos da pesquisa, do investigar acadêmico ou artístico, entre pessoas com e sem deficiência, entre pessoas em quais circunstâncias estiverem. Essa foi a experiência de abertura da formação com as facilitadoras convidadas. Nela vem impresso muito das percepções, conceitos, perspectivas somáticas e de dança que a proposta formativa apresentou como caminho.



ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O caminho do projeto reafirmou o dançar como ato no qual as pessoas existem, criam mundos e percebem/sentem o mundo. Danças circunscritas no espaço e tempo para o acontecimento do corpo que dança, aberto às sensibilidades múltiplas, à criação. A criação como guia das ações, compondo os encontros, pelo acolher das singularidades.

Os encontros foram encharcados de mundo, pelo experienciar e apresentar de pesquisas pessoais que compartilharam os desdobramentos de práticas somáticas. O interesse estava em como as práticas somáticas influenciam as investigações, como são recriadas e reinventadas pelo e a partir do trabalho das artistas.

A referência estava no coexistir dos fazeres/saberes somáticos e artísticos. A singularidade era um eixo que criava modulações em todos os encontros, revisitando fazeres e saberes pelas relações das pessoas participantes com as práticas propostas. E assim, compondo uma espiral de experiências que coadunava e reafirmava fazeres somático-expressivos repletos de singularidades.

REFERÊNCIAS

- » ABRÃO, Elisa. *Tudo começa quando explode: experiências de silêncios do movimento*. São Paulo: 2022. 166f. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- » BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, número 19. Campinas: São Paulo, 2002.
- » COSTA, Eliza Mara Lozano. O paradoxo da submissão como mecanismo libertário nas práticas corporais. *Repertório*, Salvador, ano 22, n. 32, p. 199-219, 2019.1



- » ESPIRAIS DE EXPERIÊNCIAS. *Seminário: programação detalhada*. Espiraisdeexperiencia.com.br, Goiânia, 2022. Disponível em: https://espiraisdeexperiencias.com.br/programacao_seminario. Acesso em: 15 fev. 2023.
- » FERNADES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. *Art Research Journal*. PPGAC-UFBA/CNPq. Salvador. Vol. 1/2 | p. 76-95 | Jul./Dez. 2014
- » FERNANDES, Ciane. *IrOri*. Programação da Palestras Dançadas. In: Programa de Formação Espirais de Experiências: saberes somáticos e a dança na cena contemporânea. Goiânia. 2022a. Disponível em: https://espiraisdeexperiencias.com.br/programacao_palestras. Acesso em: 15 fev. 2023.
- » FERNANDES, Ciane. *IrOri*. Palestra Dançada. In: Programa de Formação Espirais de Experiências.com.br, Goiânia. 2022b.
- » LAMBERT, Marisa Martins. *Expressividade cênica pelo fluxo percepção/ação: o sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança*. São Paulo: 2010. 279 f. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campina.
- » MILLER, Jussara. LASZLO, Cora Miller. A sala e a cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática. *Cadernos do GIFE-CIT*. Salvador. Ano 20 n.36, p.150-167, 2016.1.



CIDADE ROSA: alteridade, diversidade e performance

WAGNER LACERDA DE OLIVEIRA

É performer. Doutor pelo PPGAV-UFBA e professor da Escola de Belas Artes da UFBA. Do Departamento II expressão gráfica e tridimensional. Artista visual, se dedica à performance, mas trabalha todos os suportes: desenho, pintura, escultura, instalação, vídeo, com várias exposições realizadas em Salvador, Solar Ferrão, Museu Eugênio Teixeira Leal, Galeria Cañizares, Museu Udo Knoff; e em território nacional, nas cidades de Aracaju, Belo Horizonte, MIP2 Manifestação Internacional de Performance; além de Segovia, na Espanha. Foi coordenador do colegiado de licenciatura entre 2014-2016, é membro do grupo Mameto (Matéria, Memória e Conceito CNPq). Curador da Mostra de Performance da Escola de Belas Artes Galeria Cañizares.

RESUMO

A presente tese parte de performances e intervenções urbanas na cidade de Salvador, com aspectos simbólicos e poéticos do feminino presentes no ser humano como condição *sine qua non* para o exercício da alteridade. As práticas se refletem nas questões de sexo, gênero, poder e identidade. Esta pesquisa visa a reconhecer questões sociopolíticas a partir da geografia soteropolitana associada à filosofia, revisitada no pensamento de autores como Milton Santos, que associam homem-meio-tempo-espço e serve de base para novas maneiras de lidar/interagir/relacionar-se com a cidade. Encabeçados pela filosofia de Emanuel Levinas, inspiram a reflexão sobre as conexões entre autor-obra-público. A teoria da Estética Relacional de Nicolas Borriaud embasou os processos artísticos produzidos em performance. A pesquisa traz referências de artistas e grupos do panorama ativista internacional, nacional e local, compreendendo a contemporaneidade como um "corpo sem órgãos", mapeando as diferenças e diversidades possíveis na sociedade com uma perspectiva apontada por Antonin Artaud, Deleuze, Guattari e pelo movimento Queer, descrito por Judith Butler, assim como o feminismo de Simone de Beauvoir. As abordagens de pesquisa estão integradas com o processo de criação baseados na pesquisa performativa de Brad Haseman juntamente com a pesquisa somático-performativa de Ciane Fernandes e a pedagogia da performance de Ricardo Barreto Biriba, presentes nas técnicas do *work in progress* na cena contemporânea, sugerida por Renato Cohen; nas técnicas de movimento autêntico, de Mary Whitehouse, e no sistema LMA, de Rodolf Laban, associando corpo-forma-expressividade-espço. Os pressupostos vêm de uma associação de práticas do conhecimento empírico

e teorias que se relacionam qualitativamente em uma produção prático-teórica que abrange performances anteriores ao doutorado (2009-2014) que foram inspiração aos trabalhos de 2015 a 2018, com a participação ativa do público e desenvolvidos na forma de desdobramentos das ações obtidas com experiências videográficas.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance. Feminino. Cidade-Coexistência.

ABSTRACT

This is a thesis that brings from performances and urban interventions in the city of Salvador with symbolic and poetic aspects of the feminine present in the human being as a sine qua non condition for the exercise of otherness. The practices reflect on the issues of gender, gender, power and identity. This research aims to recognize sociopolitical questions from the soteropolitan geography associated with philosophy, revisited in the thought of Milton Santos (1987), that associates man-half-time-space, among other authors that served as the basis for new ways of dealing/interacting/relate to the city by the performances and happenings contextualized in the relation with the feminine. Led by the philosophy of Emanuel Levinas inspire us to reflect connections between author-work-public. The Relational Aesthetic of Nicolas Bourriaud (1998) gives us theoretical support to base our initial practices. The research brings together artists and groups from the international, national and local art scene. Understanding contemporaneity as a "body without organs" pointing to the differences and possible diversities in society with a perspective pointed out by Antonin Artaud (1987), Deleuze, Guattari (2004), the Queer movement, described by Judith Butler and Simone de Beauvoir's feminism. The research approaches are integrated with the creation process based on the performative research of Brad Haseman along with in the performative somatic research of Ciane Fernandes and the pedagogy of the performance of Ricardo Barreto Biriba. They are present in the Techniques of Work in progress in the contemporary scene suggested by Renato Cohen; in the techniques of authentic movement of Mary Whitehouse; in the LMA system of Rodolf Laban associating body-shape-expressivity-space. The assumptions come

from an association of practices of empirical knowledge and theories that relate qualitatively. The practical-theoretical production of Cidade Rosa and Os Cinco Corpos covers performances occurring before and during the doctorate. Held between 2009 and 2018 with the active participation of the public, there were also unfolding of the actions obtained with videographic experiences.

KEYWORDS:

Performance. Female. City-Coexistence.



Esta tese discute o feminino a partir das vivências, performances, intervenções urbanas e experiências videográficas com elementos poéticos e simbólicos realizadas durante os anos de 2009 a 2018 na cidade de Salvador. Apresenta dimensões de um corpo-cidade que vai do individual ao coletivo, do material ao espiritual. Compreende performance como incorporar a vida, no cotidiano, em tempos e espaços diversos, resgatar memórias individuais e/ou coletivas e experimentar possíveis diálogos com o público. Na elaboração da tese, buscou-se construir e reconstruir repertórios que pudessem somar esse saber com o conhecimento comum e empírico, para experimentar no corpo e com o coletivo formado por estudantes e artistas convidados às várias realidades sociais expostas no setor institucional e no espaço público. Dessa forma, o sentido da performance, nesse contexto, explora a intervenção social e urbana, estimulando e provocando a participação do transeunte.

O projeto artístico privilegiou o conhecimento empírico para associá-lo aos dados científicos da pesquisa, compreendendo-se as relações psicossociais associadas ao simbólico e à poética do trabalho. Mostrar um corpo feminino mutilado seria demarcar novamente e enfatizar o mundo fetichista e machista.

A tese trata de questões relacionadas a hospitalidade, acolhimento, respeito, identidade, diversidade, luta e força presentes numa cidade que tem o feminino em seu desenho geográfico e cuja forma se caracteriza por ser baía, bacia, berço, ventre, mãe do Brasil.

Foi necessário, como processo metodológico, sair e “andar à deriva”, objetivando a experiência do acaso e a indeterminação que a rua sugere. Mesmo que esse terreno seja também organizado pela urbanização e tenha um certo controle, foi também um laboratório para as construções da pesquisa em processos de criação.

Para sintetizar a tese, o autor pensou em uma tabela ou mapa visual onde aparecem as obras construídas pelo artista e colaboradores, artistas referentes, teóricos e palavras-chave de cada capítulo-corpo, unificando tudo desta forma, o que dá uma visibilidade geral dos conteúdos aplicados e referenciados na tese, facilitando para uma leitura mais direta da proposta deste trabalho. Foram pensadas duas maneiras de se fazer isso numa tabela horizontal, que ficou um



pouco longa, mas dividimos em três sequências e noutra uma forma mais redonda e concisa que cabe tudo num núcleo. A seguir mostramos as duas maneiras de apresentação desta tese:

FIGURA 1

Mapa visual da tese – resumo 1A

Corpo Capítulo	Performances	Artistas Referêntes	Autores	Palavras-chave
1 –Corpo Individual	Igatu Butô Self Unfinished Com la Cumparcita	Ana Mendieta – Série Siluetas Marina Abravovic- Espaço Além Xavier Le Roy-Self Unfinished	VALÉRY APUD CHIRON 2010) CARL G. JUNG JEAN YVES LE LOUP	Eu Individual Imersão Barroco Contemporâneo Processos do artista criador
2-Corpo Compartilhado	INDEX Bioconstelação O Deserto Corpo lux (Wagner Lacerda,Victor Venas e Katia Lanto Corpo Compartilhado II (Wagner Lacerda Andréia Oliveira e Tonico Portela)	Gilbert e George (es- cultura Cantante) Yoko Ono e John Lenon (Two Virgins-1961)] Marina Abramovic e Ulay(imponderabile e the Lovers Grace Jones e Keith Hering 1980	VÁLÉRY APUD CHIRON 2010) BAUMAN 2001) BOURIAUD (2009)	Coletivo alteridade trocas coexistência
3 – Corpo social	Qual é o seu preço? (2009) Marémoiras(2011	Internacionais Joseph Beuys FLUXUS	VALÉRY APUD CHIRON 2010) JOSEPH BEUYS 1960 APUD ROSENTAL 2911	Escultura Social (1960) Intervenção urbana Coexistência



FIGURA 2

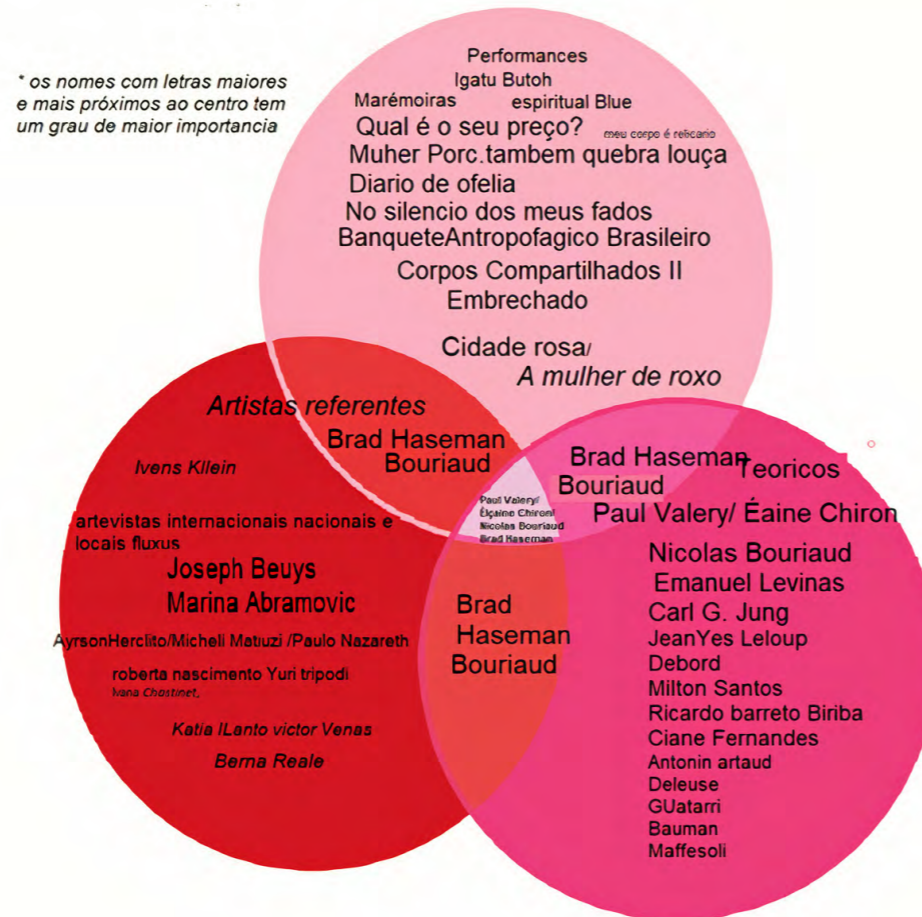
1B continuação da tabela 1B

-Corpo Capítulo	Performances	Artistas Referentes	Autores	Palavras chaves
4-Corpo Político:Uma Transgressão do corpo Biológico	Mulher Porcelana Também Quebra Louça Banquete Antropofágico Embrechado Descolonizando o Embrechado Craquelê	Beuys Fluxus Adrian Piper Janine Antoni Linda Montano Eleonor Antin Tanya Mars Nacional: Lygia Pape Lygia Clark Helio Oiticica Flavio de carvalho Regionais Arthur Scovino (carioca) Virginia de Medeiros (feirense) Grupo Gla Ivana Chastinet Roberta Nascimento Fernando Lopes Performances Drag: Mitta Lux MAlayka SN Nina Codorna Yuri tripodi Afro Papho Bonecas Pretas Teatro da Queda Diogo Teixeira Sullivan Bispo	ARTAUD 2018 BIRIBA 2016 BUTLER 2016 FOUCAUT 1979 BEAUVOIR1980 BRITTO 2009 PASSOS 2004 MOTT1988 DELPREUX LUTERBACH SANTOS VALÉRY APUD CHIRON 2010)	LGBTQIA+ Identidade Diversidade Coexistência feminismo Queer Decolônial
5-Corpo Espiritual e o arquétipo Feminino Soteropolitano	Spiritual Blue Seu corpo é Relicário; Moiras de Iगतu; Cidade rosa	Nezaket Ekiici Ives Klein Viga Gordilho	EDVALDO KURCHENSK CARL G. JUNG ERICH NAUMAN JOSEPH CAMPBELL GERBRAND E CHEVALIER; FERNANDES; PATRICIA SÁ MOURA MÃE STELLA DE OXOSI VERGER MESTRE DIDI	Inconsciente coletivo espiritual Geografia Cidade
6-Mergulho existencial da tese	Metodologias Métodos Estratégias	Indicações Depoimentos da banca doutorado	FERNANDES/BIRIBA/ HASEMAN	Processo de criação



Outra maneira de pensar a tabela ou mapa visual da tese-resumo é em forma de círculos concêntricos, ficando mais redondo em seu sentido epistemológico do que foi proposto integrando os 5 corpos, muito embora a visibilidade seja prejudicada por conter muitos nomes. Penso esta tabela como um cardápio para o público ter um panorama e, se quiser, escolher algum corpo específico para “degustar” teoricamente falando os conteúdos e aprofundar, sem muitas delongas, naquele corpo que mais interessar. Também fica mais resumido para o autor em momento de refazer textos para o formato de artigos.

FIGURA 3
Tabela ou mapa panorâmico da tese em círculos concêntricos





A performatividade e a presença nas performances estão inseridas na compreensão de que vivemos um corpo sem órgãos (“CsO”), estudado e difundido por vários teóricos. Entre eles, Artaud (1987, p. 162), com os princípios do teatro e o seu duplo, o “teatro da crueldade”, que inaugura um teatro da não-representação e foge do conceito textocêntrico, falando diretamente ao centro dos sentidos – o sistema nervoso – e não à mente com seus filtros morais: o ator deve se expor, se desnudar da máscara que todos carregamos diariamente. Posteriormente, Foucault e Deleuze – que começa a usar a expressão em seu livro *Lógica do Sentido* (1969) e, depois, esse termo, “CsO”, torna-se vocabulário fundamental em *Capitalismo e esquizofrenia* e em dois volumes (*O anti-Édipo* [1972] e *Mil platôs* [1980]), escritos em colaboração com o psicanalista Félix Guattari.

Subvertendo o corpo biológico, as práticas em performance desta tese trabalham dentro deste viés de arte encarnada na vida, e no cotidiano, sem textos predeterminados. Surgem as fotografias e vídeos, reconhecendo essas categorias como dissensões do tempo-espaço.

Durante o processo de realização das performances em espaços urbanos, fez-se necessário escutar e dar lugar de voz ao público transeunte, estreitando as relações no que entendemos enquanto os processos interativos que a performance traz como um dos seus principais objetivos. O material obtido (imagens fotográficas e videográficas) gerou desdobramentos em exposições apresentadas em galerias, numa busca por oferecer outras possibilidades de troca e diálogo com novos públicos.

Ao que se diz respeito à cor rosa, utilizada no título, ela está associada à cidade como uma crítica ao uso dessa cor de forma binária e sempre associada à mulher. A sociedade ocidental patriarcal, machista e capitalista sugestionou “rosa” como feminino, delegando essa cor somente à mulher cis – e uma pessoa cis mantém um status de privilégio em detrimento das pessoas trans, dentro da cisnormatividade que envolve pessoas que se reconhecem dentro do sexo de nascimento. Ou seja, ela é politicamente vista como “alinhada” dentro de seu corpo e de seu gênero.

A tese questiona esses paradigmas e subverte esses conceitos, trazendo o rosa acima desses estereótipos como a cor do intersexo, discussão iniciada na década de 1980, com os movimentos feministas.

Por falar em gênero, as maiores inquietações aqui são as formas de violência contra a mulher e as minorias na última década. Hoje, convivemos, na cidade de Salvador, com uma situação acentuada



da discriminação prioritariamente racial, de gênero e orientação sexual (LGBTQI+), instaurando-se medo, morte e abusos sociais, quadro que elegeu a Bahia como sétimo estado mais violento do Brasil, segundo a revista *Exame* (2018).

Diante deste estado social instaurado, a tese *Cidade rosa* vem chamar atenção para estes problemas através de performance e intervenções focadas nessa problemática. Também se volta para a “gentrificação” ou o deslocamento de pessoas de uma área da cidade para outra. A relação de poder e consumo presente na sociedade brasileira reflete-se na má distribuição de renda e, por outro lado, favorece o isolamento de quem tem o poder aquisitivo maior, que vive na verticalidade, sem convívio coletivo. Entendemos estes processos como uma forma de desumanização da cidade de Salvador, potencializando a perda de sensibilidade, espiritualidade, solidariedade e de determinadas qualidades morais do ser humano.

Justifica-se, dessa forma, a relevância deste tema, que reside em encontrar na arte um caminho para refletir, questionar e problematizar esse conteúdo. Trata-se de um processo de tomada de poder pela arte, valorizando a diversidade e reconhecendo a existência do corpo individual, coletivo, social, político e espiritual, rumo a uma subjetividade pela arte e negativa à violência.

As performances que deram origem a essa tese surgem de imersões e observação constante da nossa cidade, a exemplo de *Diário de passagem*, realizada por mim, enquanto mestrando, na Galeria Cañizares, dentro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA), em 2008. Nela, o corpo é metaforicamente utilizado como um “livro vivo”, servindo para interação do público, que contribui para a formação da obra, que se desfaz ao final, sendo recomposta em tempos e espaços diferentes.

Diferentemente desta produção artística produzida no mestrado, com pesquisa intitulada *Diário de passagem: poéticas visuais híbridas de um corpo mutável* (2008), sob a orientação de Maria Celeste de Almeida Wanner, na qual o meu corpo se expunha numa galeria para interação com o público, no doutorado houve um avanço para o espaço urbano, estabelecendo maiores conexões com o público, que questiona, interpela, indaga de uma maneira mais ativa.

O público do espaço acadêmico tem perfil mais adaptado às linguagens artísticas contemporâneas e, de certa maneira, não se surpreende como os transeuntes desavisados nas ruas. Essa



mudança de ambiente traz o inesperado: tudo poderia acontecer, de rejeição a acolhimento. É este fator que mobiliza e entusiasma os percursos desta pesquisa.

Numa linha cronológica sequencial para a conclusão desta tese, em 2009, a performance *Qual é o seu preço?* foi fruto de um curso de performance que foi um divisor de águas para futuras mudanças de meus rumos enquanto performer. Pude vivenciar pela primeira vez as ruas em ações com corpo seminu, tratando das relações de poder, consumo capitalista e alienação e, conseqüentemente, de corrupção e venda dos princípios de ética política, social e pessoal. Na performance, o corpo é guiado por uma consumidora e etiquetado por todo o percurso. Esses elementos cênicos foram inovadores em minha carreira, tendo variadas reações do público e opiniões diversas.

Posteriormente, a convite de um projeto maior do grupo de pesquisa MAMETO CNPq – MATéria, MEMória e conceiTO em poéticas contemporâneas, do qual hoje faço parte, encontrei as primeiras experiências com a arte em comunidades, criando *Marémoiras* (2011). Esta performance une cidade, comunidade (Ilha de Maré) e mito (Mito das Moiras) para explicar as relações de poder, adaptando o mito greco-romano à contemporaneidade. Esta ação fala da retomada de estratégias de defesa individual de cada cidadão e do coletivo, movimentos artistas e guerrilhas em que nos enveredamos diariamente, através de um corpo que não quer mais ser dominado e que toma as rédeas de sua vida. A performance possibilita a liberdade de expressão que muitas vezes nos é retirada no cotidiano por estruturas políticas vigentes, e fala, por meio de metáforas, das nossas realidades individuais, coletivas, sociais políticas e espirituais, utilizando corpos sem muitos filtros de comunicação.

A utilização de capítulos como corpos, nesta tese, vem dessas práticas performativas, em três décadas, expondo o corpo em performance para comunicar os conceitos da obra. Nesse sentido, adota-se comparar os capítulos aos corpos, associando suas estruturas teórica, conceitual e metodológica na tese, subdividida em cinco corpos que são capítulos. Utilizaram-se os processos artísticos como as abordagens, metodologias e pressupostos tradicionais, questões da tese. Fundamenta-se esta tese dentro de um pensamento comungado com a pesquisa performativa de Brad Haseman: com a prática e vivências, para posterior encontro com o corpus teórico.



As abordagens da pesquisa, em muitos momentos, acontecem de forma heterogênea, mas que se comungam numa coexistência, assim como a vida e o cotidiano, em que nos defrontamos com vários pontos de vista que se respeitam e chegam a um consenso. Temos “feminismo” e “feminino”, por exemplo, dialogando e se digladiando, mas, por fim, encontrando suas consonâncias.

O primeiro capítulo aborda o primeiro corpo, que traz as características na sua inteireza material, mental e espiritual em qualquer corpo individualizado; processos de autoconhecimento; imersão nas camadas energéticas e psíquicas para, como performer e ser humano, encontrar um equilíbrio da complexidade inerente a toda pessoa. Levanta-se a questão sobre que seria o corpo individual, fruto de vivências sociais, embora se tenha uma problemática vinda do artista-pesquisador com a performance de característica popular ou do cotidiano. Com a liberdade de entrar e sair da performance como um aspecto ficcional, sem um extremismo de radicalidade, necessariamente, pode-se fazer uma reperformance muitas vezes. O eixo teórico da tese, de um modo geral, está embasado nas teorias de Paul Valéry e complementadas por Éleine Chiron (2010), com a imagem dos quatro corpos que serão revelados a cada introdução de capítulos, por vários autores.

No primeiro capítulo, por exemplo, é exposto o corpo individual com todas suas variantes e possibilidade de definições, que vão desde as biológicas às subjetivas. Para tratar do tema, partiu-se de Carl G. Jung (1865-1961) (1977), psiquiatra e psicanalista suíço que fundou a Psicologia Analítica, pela sua profundidade atemporal no estudo psicológico do ser humano, indo além do Superego, Ego e Id, reconhecendo a sua natureza inconsciente além do corpo material e buscando uma forma espiral que atravessa tempos e espaços. Investiga-se, nesta tese, as memórias, os símbolos e o *self*, que, para ele, é nosso centro energético, as relações com mitos, fincados num processo mais intuitivo.

Apresentam-se como práticas deste capítulo algumas experiências iniciais que deram sentido ao desenvolvimento de performances importantes, a exemplo da reperformance *Self unfinished* (1998), de Xavier Le Roy, que foi experimentada no corpo do autor e reconhecida posteriormente como um corpo sem órgãos, que é melhor vivenciada do que interpretada para a compreensão geral dos conceitos. Dessas vivências, encontramos as matrizes e referência da ancestralidade inerentes ao povo soteropolitano, como suas qualidades antropográficas, como qualidades universais.



As experiências e os laboratórios específicos deste corpo na tese adotam as qualidades do butô japonês, transferidas para um corpo soteropolitano – que, ainda que não se tenha presenciado uma guerra ou um holocausto, existe sob uma colonização eurocêntrica sofrida em nossas matrizes, além dos problemas diários vividos nos setores políticos e sociais que se refletem no pessoal.

Neste repertório de memórias ancestrais, somos também influenciados pelas nossas miscigenações de índio, negro e português, presentes no corpo do performer brasileiro e soteropolitano. Suas percepções intuitivas e xamânicas também surgem quando se fazem concentrações e dilatações do corpo em performance como forma de pertencimento e sentido de afirmação étnica, que tem em seus princípios também o respeito e o acolhimento ao outro, refletidos em alteridade.

O arquétipo do caboclo, por exemplo, está presente na ação *Index*, que o autor desenvolveu com o artista-pesquisador Genilson da Silva Conceição, entre 2010 e 2014, sendo um corpo que dança aos sons de suas vozes interiores – talvez o *self* proposto por Jung como centro de equilíbrio energético do ser. Sua voz é reverberada pelos efeitos de tecnologia de microfones de lapela, que fazem microfônias e reverberes, dando choques no corpo do performer e lhe orientando, quando necessário. Ao final, uma reza é feita no público, como forma de proteção e dilatação dos sentidos. O *Caboclo hi tech* veio dessa experiência artística em laboratórios de performance.

As práticas vivenciadas nessa tese ativam memórias pessoais guardadas como experiências de rezas na infância ou mesmo de filmes, a exemplo de *O nome da rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud, em que, numa cena, um frade se autoflagela por se achar em pecado. Práticas de organizações da religião judaico-cristã e das rezas comuns no interior, em Vitória da Conquista, ficaram igualmente guardadas na memória e são ativadas em momentos posteriores frequentes.

Essas imersões serviram para a criação de novas performance sobre as quais se comentará com maior destaque posteriormente, a exemplo de *Igatubutô*, durante o doutorado, a partir de 2015. No primeiro capítulo, a tese lista detalhadamente performances solo, embasadas em teóricos como Jean Leloupe e Carl G. Jung, ao considerar o corpo como associações de matéria, mente e espírito. Nesse corpo, buscamos práticas onde possamos entrar em estado de latência ou autoconhecimento pessoal para trabalharmos posteriormente o coletivo. O corpo individual é o autor



desta tese, e, não obstante, ele é tratado na terceira pessoa, em deferência ao distanciamento dialético entre o sujeito e objeto no tempo distinto do agir e retroagir sobre a ação por via do pensamento. Inquietações, frustrações, vivências e memórias afetivas apenas adquirem sentido metodológico rigoroso, sistemático, no momento em que o autor as assimila teórica e criticamente, abordando esse universo de emoções de uma perspectiva exterior a ele, regressando a ele e novamente distanciando-se, pela tendência de perceber o que não é visível internamente.

O segundo capítulo refere-se ao corpo coletivo (comunidade), no qual se trazem exemplos de processos de criação em performance a partir de laboratórios e workshops do mestrado, quando tive uma compreensão de que a pesquisa se desencadeava para o reconhecimento da participação do público na obra, com a performance *Diário de passagem*, aqui já citada, feita e refeita em tempos e espaços diversos, como nas oficinas que o autor ministrou no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). É importante saber que, cada vez que uma performance é refeita, ela muda e se multiplica. As pessoas também podem mudar e ampliar o sentido do projeto de pesquisa. Assim foi com *Diário de passagem* e *Híbridos corpos*, que viraram outras performances.

Outras parcerias com artistas amigos, como Victor Venas e Katia Lanto, geraram trabalhos como *Index*, conforme já comentado, e *O deserto*, que fala do mito do guerreiro, que podemos ver na história de Jesus Cristo e Krishna: abandonado no deserto, ainda menino, para sofrer provações e voltar herói, como se espera em muitas culturas, desde os greco-romanos ao nosso sistema de forças armadas, que tem a intenção de preparar o jovem para a vida.

Coletivos foram criados nesse intuito de, juntos, construirmos trabalhos, a exemplo do Coletivo Lux, além dos projetos de pesquisa do CNPq dos grupos Arte Híbrida (2010-2014), MAMETO (2014 até os dias atuais) – muito embora já fosse convidado a participar das mostras desse grupo antes de ser oficialmente membro – e Retina, que sempre promove mostras de performance, e o Colóquio Franco-Brasileiro de Estética, numa associação da UFBA e a universidade Paris 8, trazendo e levando pesquisadores para os dois países, a exemplo de Françoise Soulage, que vem sempre à Escola de Belas Artes, e os professores Ricardo Biriba e Alberto Olivieri, que ensinaram na França, trocando conhecimentos.

Dentro das parcerias que a tese estabeleceu, está o projeto do professor Ricardo Biriba, de intervenções em comunidades no Distrito de Igatu, na Chapada Diamantina, Bahia, onde foi possível



lidar harmonicamente com a pesquisa acadêmica e empírica, a partir do saber popular latente, aparecendo arquétipos do xamã e feiticeiro, bem próprios à cultura indígena e cabocla de pajelança, com o trabalho *Spiritual blue*, que virou *Corpos compartilhados II*.

Os trabalhos em ambientes fechados de galerias, que também são frequentemente compreendidos como espaços públicos, a exemplo das performances *No silêncio dos meus fados* e *Diário de Ofélia*, trataram de mapa mental e arte bruta. Ao participar do curso de extensão com Joaquim Gonzalez e Gonzalez, associaram-se as duas técnicas. Foi escolhido trabalhar com Kátia Lanto, parceira de longas datas. Ela revelou suas memórias pessoais, que foram desenhadas, pintadas e modeladas sobre o seu corpo. A obra é coletiva por associar dois artistas: um pela entrega do corpo para uma “escultura viva” e outro pelo fazer poético, técnica do movimento autêntico de Mary Whitehouse (1950).

Posteriormente, no segundo corpo, serão descritas as performances coletivas realizadas durante o doutorado, como *No silêncio dos meus fados* (2015) e *Corpos compartilhados II* (2016). Estas geralmente são ações com participação dos alunos dos cursos de graduação, para os quais trabalhamos na condição de docentes da EBA/UFBA, além de amigos artistas convidados.

O corpo coletivo ou comunitário nesta tese tem como prática, em seus processos, o “andar à deriva”, dentro do conceito de Debord (1961). O acaso tem um papel importante quando se refere à observação psicogeográfica – sobretudo em um estudo sobre a dimensão de entrosamento com os transeuntes da cidade de Salvador, em que se obtêm interações acolhedoras de resgate da memória da cidade e diálogos sobre o nosso tempo, entre os performers e o público ativo que se aproxima espontaneamente e questiona as ações, retribuindo com respostas inusitadas e produtivas para a tese.

O terceiro capítulo aborda o corpo social e busca esclarecer, registrar e apreender de que forma o homem sem vínculos, figura central dos tempos modernos, se conecta. “A modernidade líquida”, “um mundo repleto de sinais confusos, imprevisível”, é o contexto. O capítulo trata a fragilidade dos laços humanos, um amor líquido que Bauman (2004) percebe na sociedade afetada por relações efêmeras. Nesse contexto, esta pesquisa leva para as ruas da de Salvador ações, performances e *happenings* contextualizados nas questões do arquétipo feminino presentes em qualquer pessoa, em qualidades contidas no acolhimento e alteridade, na luta por direitos iguais,



na diversidade, na gentileza como forma de atenção, de cuidados, com objetivo de tornar os relacionamentos mais humanos, com menos rispidez, na perspectiva do princípio da igualdade, de oportunidade e direitos.

Milton Santos (2008) conceituou a cidade de Salvador em sua forma particular de organização do espaço e nos esclarece sobre as manobras técnicas que influenciam a sua geografia. A cidade era delimitada por suas funções, por seu gênero de vida e por uma paisagem resultante dessas categorias e do passado histórico.

Estas reflexões são as bases para a teoria do conhecimento estudada por Viera (2006), em que ele aponta as formas para criar gerações sensíveis à realidade, que saibam buscar e estocar informação, estabelecer uma memória complexa, que envolva não só o que é ensinado na escola ou que possa ser lido ou assistido num aparelho de televisão, mas também, sobretudo, o que possa ser vivenciado no campo da emoção, do sentimento, da afetividade e dos valores. O exercício de afetividade finalmente acarreta respeito e valor, qualidade de vida, porque o fazer ciência exige a interação do ser humano, mesmo quando são cientistas.

Os sistemas psicossociais estão fundamentados no acolhimento, na identificação e na gratificação. O primeiro é a base incondicional; ser aceito, sem testes, exige uma sensibilidade incondicional. O segundo, após o acolhimento, é ter a chance de nos identificarmos, exprimindo anseios e pretensões, estabelecendo partilha e autonomia, encontrando ambiência.

O último item importante é a gratificação, que passa desde um salário à valorização de seus potenciais. É nesse sentido que Milton Santos aborda que a globalização não aconteceu efetivamente por não ter esses parâmetros para todos, com salários iguais e direitos iguais, para assim se construir uma geografia humana baseada no respeito mútuo.

Para quem trabalha com performance, é importante estar concentrado com o estudo do conhecimento, formado por conhecimento intuitivo, *insights*, que é existente e se deve respeitar; o conhecimento compreensivo, que entende a totalidade que nos engloba de forma psíquica; o conhecimento tácito, que não pode reduzir-se ao discurso; e, por último, intuição e mundividuidade: visão de mundo ao contrário do produto da ciência, imagem do mundo. Como ponto de partida para discutir a sociedade onde se vive na contemporaneidade pós-guerra, a tese revisa autores



que refletem este pensamento, como o livro e o filme *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, que, em 1967 e 1971, com cunho marxista, denunciam o poder da indústria e do consumo e, a partir desse olhar, refletem sobre as relações entre o feminino e o consumo: o feminino como objeto sexista, relacionado a automóveis e alimentos. O livro de Mario Vargas Llosa, *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura* (2013), atualiza o discurso de Guy Debord sobre a contemporaneidade.

Ricardo Biriba anuncia *A sociedade da imagem*, tema da VI Mostra de Performance (2016), de sua curadoria, ocorrida na Galeria Cañizares: uma sociedade dissimulada em valores, na maioria das vezes colonialistas e discriminativos; a diversidade de gêneros e as identidades, de um modo geral, são falsas; um mundo das “representações visuais realistas”. As performances deste capítulo, comentadas e detalhadas, foram *Qual é o seu preço?* e *Marémoiras*, focadas no corpo social.

Qual é o seu preço? (2009) é o marco de mudanças em performance do mestrado para o doutorado, quando o autor sai à procura de novas experiências com a rua. O trânsito fornece diálogos mais abertos entre o artista e a psicogeografia, compreendida por Milton Santos e refletida nas cidades brasileiras. A obra foi criada a partir de um curso de Modelagem do Corpo na Sociedade, na II Manifestação Internacional de Performance (MIP II), em Belo Horizonte, ministrado por Nezaket Ekice, artista turca que vive na Alemanha, discípula de Marina Abramovic, que trabalha com os limites do corpo, passando seus conhecimentos e trocando experiências em cinco dias para um grupo de performers brasileiros. Essa performance foi refeita em Salvador e no Recôncavo Baiano na *X Bienal do Recôncavo*, em São Félix, vivendo a realidade das feiras regionais e refletindo sobre alienação em tempos de consumo em que o brasileiro vende seu corpo e ideologia no contexto do mercado.

Destas experiências com público ativo, aparecem outras ideias que foram desenvolvidas em comunidades marisqueiras e rendeiras, a exemplo da *Marémoiras* (2011). O autor, como performer, vira carranca; foi uma experiência de entrevista e vídeo de uma campanha maior, como ecoperformance, conceito que trata de ações com o intuito de defesa de alguma causa ambiental – neste caso, em defesa do Rio São Francisco pelo Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco (CBHSF), que abarcou um número enorme de visualizações em prol da conscientização da população.



No quarto capítulo, mostramos e analisamos algumas performances realizadas para essa tese durante o doutorado, como *Banquete antropofágico brasileiro* e *Embrechado*, a primeira realizada a partir de um momento político específico, do *impeachment* de Dilma Rousseff, como protesto às manobras políticas do Brasil. Deste, ainda surgiu *Descolonizando o embrechado*.

Embrechado, em formato de vídeo, feito em fevereiro de 2017, coletou imagens de um mesmo plano de registro, da cintura para cima, com os performers numa mesma ação de retirar os fragmentos de imposição colonial deixados em nossos corpos e nossa memória e reconstruindo-os, numa cena ficcional de azulejos portugueses sendo eliminados da pele numa mesa composta de louças azuis e brancas. Esse vídeo foi transformado em performance ao vivo em 2018, recebendo o nome de *Descolonizando o embrechado*.

Foi acrescentada outra performance a esse capítulo com participação de grandes artistas baianos, como Tina Melo e Diogo Teixeira, e alunos do curso de graduação da EBA/UFBA, sempre integrando o corpo discente nas experiências da pós-graduação, para falar dos 488 anos de colonização e retirar os ranços portugueses da pele, de forma metafórica, pela maquiagem que se craquela e solta do corpo. Pode-se inicialmente rever o conceito de “escultura social”, de Joseph Beuys, com a criação de ações importantes para a construção de um pensamento de mudança política e social, trabalhando as instituições com aulas-protestos e reivindicações através da arte.

O quarto corpo está muito próximo ao conceito “Cs0”. Trata da performance *Mulher porcelana também quebra louça*, que fala de feminismo com fundamento teórico em Simone de Beauvoir e que relembra artistas importantes como Flavio de Carvalho, que trata de gênero em uma de suas performances da década de 1960. Também artistas contemporâneos mais próximos de nós, baianos, a exemplo de Paulo Nazareth, Ayrson Heráclito e Michelle Mattiuzzi, Ivana Chastinet, Roberta Nascimento e Fernando Lopes.

Nesse capítulo, também foi utilizado o pensamento de Milton Santos, que empresta o saber para nos esclarecer aspectos da geografia humana baseada nas estruturas e técnicas, manobras e ideias políticas sobre o social, descrente da globalização, uma afirmação das grandes potências políticas. São problematizadas questões de sexo, gênero e poder, e é feito um breve histórico lembrando os Dzi Croquettes e Secos & Molhados, que abordam questões de gênero em suas apresentações. Para embasamento sobre a comunidade LGBTQI+, parte-se de Judith Butler



e, para tratar de feminismo, mais uma vez Simone de Beauvoir. Nesse sentido, encontramos no corpo sem órgãos uma explicação para esse extrapolar dos limites do sexo de nascimento e das nossas inquietações.

O quinto corpo fala de um último corpo que é inalcançável, que pode ser individual, mas também pode estar dentro de um pensamento coletivo de uma sociedade. Nesse capítulo, aborda-se o corpo em estado de performance vivenciada num estado de latência. É o corpo dilatado, relatado por Paul Valéry, percebendo um corpo que transcende o tempo e o espaço como representação. Aqui, apresentam-se as performances *Cidade rosa*, que é o corpo da cidade refletindo seus problemas de forma comum a todos, bem como *Spiritual blue*, *Seu corpo é relicário* e *A Mulher de Roxo: uma ópera visual*, um conjunto realizado pelo autor com as participações de Kátia Lanto, Natália Costa, Noy Nery e Elson Jr. A tabela a seguir resume os capítulos-corpos e seus conteúdos:

Dentro do corpo da tese, tem-se o feminino de forma ampliada em *Cidade rosa* e *A Mulher de Roxo: uma ópera visual* – nesta última, a partir de uma figura feminina particular, que atravessa tempo e espaço e que sempre será lembrada pela sua imagem melancólica, andando pelas ruas, perdida em sua identidade. *A Mulher de Roxo* assume vários nomes, vira um mito, não somente um indivíduo, um “tipo”, mulher estranha, mulher louca, mas que provoca uma curiosidade inextinguível enquanto elemento pertencente a uma história coletiva na cidade do Salvador. São compostas análises com reflexões que se apoiam no pensamento de Erich Neuman, Renato Noguera e Emanuel Levinas (1961).

As performances feitas durante o doutorado foram registradas em vídeo, gerando experiências também videográficas. Por conta desse acontecimento espontâneo, associam-se esses desdobramentos à tese, por uma necessidade de guardar a fala e as respostas do público ativo além de nossas memórias. Os vídeos também são ferramentas para composição de imagens simultâneas e, nesta pesquisa, foi valorizada e usada a experiência de entregar uma câmera ao público como uma estética relacional com a obra, procurando envolver outros olhares. Depois, o material é editado, criando desdobramentos das performances. O conceito da imagem temporal móvel é uma modalidade relevante, através da qual os artistas articularam novas estratégias e formas de fazer imagens. Os vídeos estão diluídos nos capítulos, sendo uma consequência das performances.



A pesquisa guiada-pela-prática em artes, corpo, mídia e design emergiu como uma estratégia potente para aqueles pesquisadores que desejam iniciar e depois prosseguir a sua investigação através da prática com o corpo.

Associam-se, nesta tese de processos de criação, a pesquisa performativa, que tem ramificações somático-performativas (FERNANDES, 2018) e num tipo de investigação em que se consideram aspectos qualitativos de uma determinada questão. Em performance, podemos analisar as qualidades de movimento, figurino e espaço físico que interferem na ação, considerando a parte subjetiva das performances, que é o arriscar-se andando sem rumo. A pesquisa encontra relevância, no presente caso, ao descobrirem-se técnicas como o “andar à deriva”, as experiências de corpo em sala de aula, no dia a dia e em mostras de performance, de forma mais criativa de nos expressar, do corpo que se move, da imagem que se move, imagem parada, som, valorizando conhecimentos simbólicos e técnicas.

A pesquisa performativa é proveniente do manifesto performático de Haseman (2006) de vivenciar a experiência, seja com um ou mais corpos em cena ou em outras áreas criativas. Envolve uma experiência para depois encontrar os autores que comunguem sem separar as coisas nas artes do corpo, mas que somem as informações de forma qualitativa, “a pesquisa guiada pela prática”. Permite que se discuta de forma robusta como esta estratégia se encaixa e funciona bem para o paradigma performativo, por relacionar-se com a vida. O que ela indica se transforma na coisa feita. E muitas coisas vêm com a presença performativa: uma ação de um performer se expressa a si mesmo.

A performatividade, termo criado por John L. Austin, é uma linguagem que transforma o mundo e funciona como uma forma de ação social. Austin nos impulsiona a como fazer coisas com palavras. O conceito tem múltiplas aplicações em diversos campos, como linguística, filosofia, antropologia, direito, estudos de gênero, estudos de desempenho e economia. A vivência está em evidência e se transforma, agrupando as ações do dia a dia.

Judith Butler, também influenciada por Austin, fala sobre as questões de gênero que não estão demarcadas no nascimento ou na genitália, mas no processo de autodescoberta de cada pessoa, em identidades. Essa visão também foi influenciada por filósofos como Michel Foucault e Louis Althusser.



A abordagem performativa é multidimensional e movimenta a ideia de um terceiro paradigma de metodologia. Pode estar guiada pelo design, testando e refazendo; ela muda os paradigmas para conhecimentos que começam do zero; é onde se realiza a ação, que se torna pesquisa. Já a pesquisa somática-performática, proposta por Fernandes (2016), segue os mesmos padrões de Haseman junto com a soma de valores que se ramificam e retornam em tempos e espaços diferentes, ao que ela chama de padrão cristal. Essas abordagens são desenvolvidas a partir de técnicas de Authentic Movement (Movimento Autêntico) de Mary Whitehouse (1950) e de Análise Laban de Movimento (LMA), no que diz respeito a estar atento às associações entre corpo, forma, expressividade e espaço, de Rudolf von Laban.

As práticas do butô japonês também estão presentes nas abordagens, com princípios como o corpo morto, que é um corpo sem dono e, mesmo individual, transita o universo do entre-espaço, entre o feto e a múmia, e, rico de subjetividades, segundo Greiner (1998, p. 97), habita um espaço chamado MA, um intervalo de espaço criativo onde tudo pode acontecer, encontrando uma pré-expressividade (FERNANDES, 2002, p. 36). Como seguidor de Fernandes, por muitas décadas absorvemos os seus princípios.

Os resultados práticos desta tese foram descritos em paralelo aos teóricos e às referências de artistas ao longo do texto, de um perfil que eu autodenomino “barroco contemporâneo”, por trazer um gênero corpus teórico europeu mas também brasileiro proporcionando um passeio pela matéria, memória e conceito das performances relacionais desenvolvidas durante os quatro anos de doutorado, com um grande retorno do público, sempre atento e com ações que partiram do olhar e, aos poucos, até o envolvimento total e relacional. Os objetivos iniciais da tese foram atingidos tanto pelas performances internas (em galerias, teatros, centros de cultura) quanto externas, mais frequentes nas comunidades locais do Recôncavo e nas ruas de Salvador, agregando fatores individuais, comunitários, sociais, políticos e espirituais num corpo coletivo, ao integrar o público, possibilitando o registro criativo e a transformação em videoarte.



REFERÊNCIAS

- » ADORO CINEMA. *Espaço Além: Marina Abramović e o Brasil*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-229155/>>. Acesso em: 02 maio 2017.
- » AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- » ANDRÉIA VÍDEOARTE. *Depoimentos: O corpo coletivo*. Publicado em 13 de jun de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tra4oaMtlWY>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- » ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- » ARTAUD, Antonin. *Para acabar de vez com o juízo de Deus e o teatro da crueldade*. Lisboa: Ed. & Etc., 1975.
- » ALMEIDA, Gil Roberto; LIGNELLI, Cesár. No Marulhar das Glossolalias em Artaud. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 06 n 1. 2016.
- » ALMEIDA, Jose Carlos. *John Lennon & Yoko Ono: Unfinished Music N° 1: Two Virgins (1968)*. Publicado em 9 out.2016. Disponível em: <<https://portalbeatlesbrasil.wordpress.com/2016/10/09/john-lennon-yoko-ono-unfinished-music-no-1-two-virgins-1968/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » AUTGRAM.COM. *#rupaulsdragraceallst*. Postado em 18. ago. 2016. Disponível em: <<http://www.autgram.com/tag/rupaulsdragraceallst>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » BARATA, Danilo. *O corpo como inscrição de acontecimentos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – PPGAV, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- » BARATA, Danilo. *Corpo-imagem*. Doutorado m Comunicação e Semiótica, Comunicação e Estudos da Mídia. USP, São Paulo, 2012.
- » BIRIBA, Ricardo Barreto. *Parentim, cidade ritual: Boi – Bumbá, performance e espetacularidade*, 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Escola de Teatro, 2005.



- » BAITELLO JR., Norval. *O pensamento sentado sobre glúteos, cadeiras e imagens*. Porto Alegre: UNISINOS, 2012.
- » BALDEZ, Coryntho. *O que está por trás da censura à arte no Brasil*. Postado em out. 2017. Disponível em: <<https://conexão.ufrj.br/artigos/o-que-esta-por-tras-da-censura-arte-no-brasil>>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- » BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção: arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. *Revista Ibero-americana de Ciência da Informação*, v.1 n.1, p. 213-218, jul./dez. 2008
- » BARROS, Stella Teixeira de. "Out"-arte. *Arte em Revista*, v. 6, n. 8, out. 1984. Disponível em: <<http://www.rizoma.net>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- » BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- » BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- » BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- » BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- » BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- » BENTO, B. O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. *Revista Florestan*, São Carlos, n. 2, p. 44-46, 2014.
- » BIRIBA, Ricardo Barreto. *Parentim, cidade ritual: Boi – Bumbá, performance e espetacularidade*, 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- » BOLLON, Patrice. *Esprit d'époque: Essai sur l'âme contemporaine et le conformisme naturel de nos sociétés*. Seuil 2002. Disponível em: <<http://www.seuil.com/ouvrage/esprit-d-epoque-essai-sur-l-ame-contemporaine-et-le-conformisme-naturel-de-nos-societes-patrice-bollon/9782020133678>>. Acesso em: 12 out 2017.
- » BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- » BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



- » BRAD, Haseman. Manifesto da pesquisa performativa. *In*: Seminário de Pesquisa em Andamento. *Anais*, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- » BRASIL. Universidade Federal da Bahia. Comissão Permanente de Arquivo (CParq). *Conjunto de azulejos da reitoria – painel: o pelotiqueiro*. Depositado em 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20983>>. Acesso em: 19 out. 2018.
- » BRASIL. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Galeria Cañizares. *IV Mostra de Performance*. Postado em 26 maio 2014. Disponível em: <<http://ivmostradepformance.blogspot.com>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- » BRICOGNE, Edith; GISLOT, Alain. *Porto Azulejos*. 1989 França: Chandeigne, 2017.
- » BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. (Org.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- » BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. *Arte colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos, PORO, GIA e OPAVIVARÁ!* 2017. 230 f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- » BUTTLER, Judith. *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 12.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- » BUTTLER, Judith. Crítica subversiva. *In*: JIMÉNES, R. M. M. (Org.). *Sexualidades transgressoras: uma antologia de estudos Queer*. Barcelona: Icara editorial, 2002.
- » BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia. (Ed.). *Vulnerability in resistance*. Durham, Estados Unido: Duke University Press, 2016.
- » CAMPBELL, Joseph. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Athenas, 2015.
- » CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- » CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloisa; CORREIA, Elyane Lins (Org.). *Cidade e Literatura: Salvador nos Séculos XVII e XVIII*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2015.
- » CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- » CAVALCANTI, R. *O casamento do sol com a lua*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- » CAVALCANTI, R. *O mundo do pai: mitos, símbolos e arquétipos*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.



- » CÉSAR, Marisa Flório. *Sobre (a)ssaltos*. São Paulo: Itaú Cultural, (2001/2003), Programa Rumos Visuais.
- » CHIRON, Elaine . Filmer la mer, une expérience du quatrième corps selon Paul Valéry. *In: Actes du Séminaire Interarts. Art et corps*. Paris: Klincksieck, 2010.
- » COCHIARALE, Fernando. *A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. Disponível em: <www.rizoma.net/interna.php>. Acesso em: 13 jun 2018.
- » COELHO JÚNIOR, N. Corpo construído, corpo desejante e corpo vivido: considerações contemporâneas sobre a noção de corpo na psicanálise e na filosofia da Merleau-Ponty. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 401-411, dez. 1997.
- » COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- » COLASSATTI, Marina. *A moca tecelã: Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2000.
- » COLLING Leandro (Org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: Edufba, 2016.
- » COSTA, Baldomiro Cruz. *Natureza ampliada*, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- » CULTURA GENIAL *A Criação de Adão de Michelangelo*. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/>>. Acesso em: 13 maio 2018.
- » DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus hotentote, *Anais, Seminário Internacional Fazendo Gênero*, 8, 25 a 28 ago. 2008, Florianópolis. Disponível em: <<http://www.fazendogenero.ufsc.br/>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- » DA MATA, Paulo Aureliano; FREY, Tales (Orgs.). *Evocações da Arte Performática [2010-2013]*. São Paulo: Paço Editorial, 2016.
- » DAMASCENO, Leslie. The Gestural art of reclaiming utopia: Denise Stoklos at play with the hysterical-historical. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, v. 11, n. 2, p. 111-143, 2000.
- » DAVERON, Hannah. *Janine Antoni*. Postado em 24 mar. 2014. Disponível em: <<https://hannahdaveronmajorproject.wordpress.com/2014/03/24/janine-antoni/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.
- » DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.



- » DELEUZE, G., GUATTARI, F. Como criar para si um Corpo sem Órgãos. *In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.
- » DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- » DELPEUX, Sophie. *Le Corps-Caméra: le performer et son image*. Paris: Editions Têxteul 2010.
- » DIAS, Fernando. Intervenções fora do eixo. *Revista Eletrônica Netprocesso*. Disponível em: <<http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/50493>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- » DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- » DŽALTO, Davor. Joseph Beuys. *Fat Chair*. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance>>. Acesso em: 11 jul. 2018.
- » ELIADE, M. *Mito e realidade*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- » ELIADE, M. *Mitos, sonhos e mistérios*. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 1990.
- » EMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- » ESPALDA, V. *Deixa-te Andar à Deriva*. Disponível em: <http://www.vitorespalda.com/portfolio_page/deixateandar/>. Acesso em: 11 jul. 2018.
- » FAHS, Ana C. Salvatti. *O Movimento Negro*. Postado em 22 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/movimento-negro/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » FELDMAN, Martha; GORDON, Bonnie. *The courtesan's arts: cross-cultural*. New York: Oxford University Press, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- » FERNANDES, Ciane. *Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/>>. Acesso em: 18 jun 2018.
- » FERNANDES, Ciane. 15 anos com o A-feto grupo de dança-teatro da Universidade Federal da Bahia. Entrevista concedida a Tatiane Canário. *Repertório: Teatro & Dança*. Salvador, n. 21, p.149-171, 2013.



- » FERNANDES, Ciane; LACERDA, Wagner. Diário de passagem o artista como obra de arte e o público como cocriador. In: RAUEN, Margarida Gandara (Org.) *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 23-32.
- » FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011.
- » FERNANDES, Ciane. *Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna*. Cad. CEDES, 2001, vol.21, n.53, pp.7-29.
- » FERNANDES, Ciane. Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance-Oficina, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011.
- » FG. *Beautification, body art & body modification culture*. Disponível em: <<http://www.frrrkguys.com.br/>>. Acesso: 10 nov. 2018.
- » FILOSOFIA EM VÍDEO. *Sociedade do Espetáculo*: Guy Debord 1973 (legendado português). Publicado em 11 de abr de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- » FIORATTI, Gustavo. O contato com o Ocidente e a expressão política no corpo de mulheres com origem em países islâmicos. *Revista Select Arte e Cultura Contemporânea*, v. 5, n. 26, out., 2015.
- » FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graall, 1979.
- » FRANCISCHI, Artur. "Afrobapho Squad" é um grupo de super-heróis LGBT que você precisa conhecer. Postado em 18. ago. 2016. . Disponível em: <<http://prosalivre.com/afrobapho-squad-e-um-grupo-de-super-herois-lgbt-que-voce-precisa-conhecer/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » FREUD Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Edição Standart, 1950.
- » FUREGATTI, Sílvia. *Arte e meio urbano: elementos de formação da estética extramuros no Brasil*. 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.
- » GALLAGHER, John. *Geisha: a unique world of tradition, elegance, and art*. London: Hadcover, 2003.



- » GASPARI, Marcelo Eduardo Rocco de. *Experiências Transeuntes: O Corpo-Espera na Cidade*. Postado em jul. 2013. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/experiencias-transeuntes/>>. Acesso em: 17 out. 2018.
- » GELEDÉS. *Iemanjá: Lenda, Mito e Sincretismo Religioso*. Postado em 02 fev. 2012. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/iemanja-lenda-mito-e-sincretismo-religioso/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » GELEDÉS. *A História da Escravidão Negra no Brasil*. Postado em 13 set. 2012. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/historia-da-escravidao-negra-brasil/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER Jean. *Diccionario de los símbolos*. Vol. 38. No. 003.62. Herder, 2007.
- » GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- » GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras 1998.
- » GREINER, Christine. *O colapso do corpo a partir do Ankoku Butô de Hijikata Tatsumi*. 2005. Disponível em: <<http://www.japonartesesescenicas.org>>. Acesso em: 4 mar. 2012.
- » GUARILHA, Hugo. *#8 Ofício de Ogum*. Postado em 13 out. 2010. Disponível em: <<https://Recôncavo.wordpress.com>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » GUIA GAY SALVADOR. *Face Awards*. Disponível em: <<http://www.guiagaysalvador.com.br/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » HELLEN, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2012.
- » HENRIQUES, J. *A luta pela descolonização continua*. Postado em 19 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/03/19/sociedade/noticia/a-luta-pela-descolonizacao-continua-1765568>>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- » HEMERLY, Giovanna (Org.). *Ciência e cultura. Revista Ciência e cultura agência de cultura em C & T*. Disponível em: <<http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/noticias/quem-e-oxum-o-poder-do-feminino-no-candomble/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- » HERÁCLITO, Ayrson. *Artes plásticas Bahia: catálogo do artista Ayrson Heráclito*. V.1. Salvador: o Autor, 2003.



- » HERÁCLITO, Ayrson. *Matéria orgânica na arte: Aspectos antropológicos I espaços e Ações*. V.2. Salvador: o Autor, 2003.
- » IBAHIA. *Peça A Mulher de Roxo entra em cartaz Teatro Sesc – Casa do Comércio*. Postado em 2012. Disponível em: <<https://www.ibahia.com/detalhe/noticia/peca-a-mulher-de-roxo-entra-em-cartaz-teatro-sesc-casa-do-comercio/>>. Acesso: 10 nov. 2018.
- » JACQUES, Berenstein Paola. *Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- » JACQUES, Berenstein Paola. *Corpografias Urbanas*. Cadernos do PPG-AU, especial “Resistências em espaços opacos”, Salvador, 2007.
- » JACQUES, Berenstein Paola. Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade. *Arqtexto*, n. 7, 2005, p. 16-25.
- » JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- » JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do Inconsciente*. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- » JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- » IANNINI, Gilson. Freud e a emancipação das mulheres. *Revista CULTA Psicanálise entre feminismos e femininos*, n. 238, ano 21, set. 2018.
- » JOURNIAC, Michel. *Le corps est comme “une viande consciente socialisée”*. Disponível em: <<https://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- » JUNG, Emma. *Animus e anima*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- » KICKASS TRIPS. *Lovers Abramović & Ulay Walk the Length of the Great Wall of China from opposite ends, Meet in the Middle and BreakUp*. Disponível em: <<https://kickasstrips.com/2015/01/lovers-abramovic-ulyay-walk-the-length-of-the-great-wall-of-china-from-opposite-ends-meet-in-the-middle-and-breakup/>>. Acesso em: 10 maio 2018.
- » KOSS, M. V. *Feminino + masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades*. São Paulo: Escrituras, 2000.
- » KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- » KULCHESKI, Edvaldo. *Corpo Espiritual*. IPPB – Instituto de Pesquisas Projeciológicas e Bioenergéticas. Disponível em: <<https://www.ippb.org.br/textos/especiais/editora-vivencia/corpo-espiritual>>. Acesso em: 22 out. 2018.



- » LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
- » LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes; 2011.
- » LÊ BRETON, David. *Sociologia do corpo*. 2.ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: RJ: Vozes, 2007.
- » LEMOINE, Stéphanie. *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*. Paris: Alternatives, 2010
- » LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de José P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.
- » LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. 3.ed. Salvador: EDUFBA: 2008.
- » MACHADO, Zeila Maria de O. *Embrechado como representação de arte: Repertório religioso de século XIX em Maceió, Nazaré, Jaguaripe e Salvador*. PPGAV UFBA Salvador 2012
- » MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- » MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum: introdução a sociologia compressiva* Porto Alegre: Sulina, 2010.
- » MARTINS, Bruno Sena. *Corpo e racismo: do colonialismo à descolonização do humano*. 2016. Conferência proferida na UFMG. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/>>. Acesso em: 24 jun. 2018.
- » MATA, Paulo Aureliano da; FREY, Tales (Orgs.) *Evocações da arte performática*. Jundiaí: Paço Editorial, 2016.
- » MENEZES, Magali Mendes de. O pensamento de Emmanuel Lévinas: uma filosofia aberta ao feminino. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.16, n.1): 288, p. 13-33, jan.-abr., 2008.
- » MENEZES, Renata Pazini. *O feminino reprimido: um estudo junguiano sobre a feminilidade*, 2003. Monografia (Graduação em Psicologia) – Faculdade das Ciências da Saúde – FACS, Brasília, 2003.
- » MENEZES, Jamile. *#NegrasRepresentam: Fernanda Júlia, Onisajé, das Artes, da Academia e do Axé!* Postado em 4 dez. 2017. Disponível em: <<http://portalsoteropreta.com.br/negrasrepresentam-fernanda-julia-onisaje-das-artes-da-academia-e-do-axe/>>. Acesso em: 22 out. 2018.



- » MENEZES, Jamile. *Casa Preta receberá espetáculo "Rebola Celebrate"*. Postado em 22 maio 2017. Disponível em: <<http://portalsoteropreta.com.br/casa-preta-recebera-espetaculo-rebola>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » MIDGLEY, Barry. *Guía completo de escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales*. Buenos Aires: Blume, 1982.
- » MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 06 abr. 2003. Disponível em: <<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal//ativismo>>. Acesso em: 11 jul 2018.
- » MONTEIRO, Paulo Pastor. Devemos criar uma democracia global, afirma o filósofo Edgar Morín. *Opera Mundi*, 24 set. 2013.
- » MONTELEONE, Luli. *Azul Klein: um pouco de história!* Postado em 17 out. 2011. Disponível em: <<https://trendtips.com.br/azul-klein-um-pouco-de-historia/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- » MOURA, Patrícia Sá. *Mulher de Roxo*. Salvador: Gente da Bahia, 2009.
- » MUTALOIÁ, Odé. *Pai Nosso e Ave Maria em Yorubá*. Postado em 01 abr. 2011. Disponível em: <<http://odemutaloia.blogspot.com/2011/04/pai-nosso-e-ave-maria-em-yoruba.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » NASCIMENTO, R. *Performando eu levo a vida...* Postado em 11 nov. 2013. Disponível em: <<http://robisvegan.blogspot.com/2013/11/performando-eu-levo-vida.html>>. Acesso: 10 nov. 2018.
- » NASCIMENTO, R. *Performance Estética da Via Crucis na Ladeira da Montanha*. Postado em 11 set. 2013. Disponível em: <<http://robisvegan.blogspot.com/2013/09/performance-na-ladeira-da-montanha.html>>. Acesso em: 07 jul. 2018.
- » NASCIMENTO, R. *Performance Obra em Construção*. Postado em 28 set. 2013. Disponível em: <mostradevires.com/programacao/obra-em-construcao>. Acesso em: 07 jul. 2018.
- » NASSER, Yone Buonaparte d'Arcancho Nobrega. A identidade corpo-psique na psicologia analítica. *Estudos de Pesquisa em psicologia*. UERJ, RJ, v.10, n.2, p. 325-338. 2010.



- » NAVILLE, Natt. *Artista de rua NeSpoon com novas intervenções mundo afora*. Postado em 12 maio 2015. Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2015/05/artista-de-rua-nespoon-com-novas-intervencoes-mundo-afora/>>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- » NEDER, Fernando. *Contato Improvisação: origens, influências e evolução – Gens, fluências e tons*. Rio de Janeiro: UNIRIO-CLA, 2005.
- » NELLY, Lacinice; NOBREGA, Terezinha P. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. Sobre os quatro corpos de Paul Valéry. *Revista movimento Porto Alegre*, v. 16, n. 03, p. 241-258, julho/setembro de 2010.
- » NEUMANN, Erich. *A grande mãe*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- » NEUMANN, Erich. *O medo do feminino*. 8.ed. São Paulo: Paulus, 2000.
- » NEUMANN, Erich. *Eros e psiquê: amor, alma e individuação no desenvolvimento do feminino*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- » NEW MUSEUM. *Linda Montano, Seven Years of Living Art, 1981 – 1991*. Performance: Mercer Street Window, New Museum, New York, 1984. Image Format: 35mm slides. Photography Credit: New Museum. Disponível em: <<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/100>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- » NOGUERA, Renato. *Mulheres e deusas: como as divindades e mitos femininos formam a mulher atual*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.
- » O'BRYAN, C. Jill. *Carnal art: Orlan's refacing*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.
- » OLIVEIRA, R.D. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- » OXYGENE 80. *Grace Jones: Slave to the Rhythm* (official video). Postado em 22 dez. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0XLzIswl2s>>. Acesso em: 10 maio 2018.
- » PACCE, Lilian. *Flávio de Carvalho no "Iconoclastias Culturais"*. Disponível em: <www.lilianpacce.com.br/moda>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- » PALHARES, Taísa. 3Nós3. *Revista Número*, n.1, 2006. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/.portal/rede/numero/ver-numero1/taisa3nos3>>. Acesso em: 10 jun. 2018.



- » PALLAMIN, Vera M. (Org.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- » PAOLETTI, Jo Barraclough. *Pink and blue: Telling the girls from the boys in America*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- » PARANAGUÁ, JF. *Grafitos retratam a lendária "Mulher de Roxo"*. Postado em 14 de julho de 2014. Disponível em: <<http://www.aartenarua.com.br/blog/grafiteiros-retratam-a-lendaria-mulher-de-roxo/>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- » PATRICE PAVIS. *Diccionario del Teatro Dramaturgia, estética, semiología ePUB*, v1.0 Wilku 01.07.14 Título original: Dictionnaire du Théâtre Patrice Pavis, 1987.
- » PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, DF, 1982.
- » PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: arte/cidade*. São Paulo: Senac, 2002.
- » PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, Marca d'Água, 1996.
- » PERERA, Sylvia. *Caminho para iniciação feminina*. São Paulo: 1985.
- » PIMENTEL, Brutus; FRATUCE, Abel. *Paul Valéry estudos filosóficos*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- » PRÊMIO PIPA. *Vencedores 2017*. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/vencedores-2017/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » PRASSO, Sheridan. *The Asian mystique: Dragon ladies, geisha girls, and our fantasies of the exotic Orient*. PublicAffairs, 2009.
- » RAMIREZ, Mari Carmen. Blue-print circuits: conceptual art and politics. In: RASMUSSEN, Waldo. (Ed.). *Latin american art of the twentieth century*. New York: The Museum of Modern Art, 1992. p. 156-167.
- » RAMOVECCHI Serena. *Método Feldenkrais*, Publicado em Set 2016 Disponível em: <<http://conexoes-em-movimento.com/feldenkrais/educacao-somatica/>>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- » RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- » RAUEN, Margarida Gandara (Margie), (Org.). *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009.



- » REALE, Berna. *Rosa Púrpura*. Disponível em: <<https://arteparaumacidadesensivel.wordpress.com/obras/rosa-purpura/>>. Acesso em: 08 ago. 2018.
- » REISEWITZ, Maria. Joseph Beuys: o sentido da vida. Mouro. *Revista Marxista*, v.4, n.7, set. 2012. Arte e Sociedade. Disponível em: <<http://www.mouro.com.br/>>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- » REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica. In: BRITES, Blanca; TESSER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: por uma nova abordagem metodológica em artes plásticas*. (Coleção Visualidades). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- » REY, Sandra. Notas sobre metodologia em artes plásticas. In: *Anais*, Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 1996.
- » REY, Sandra; CHIRON, Eliane. O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea. Porto Arte: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.167-180, jul.-dez. 2017.
- » RIBEIRO, N. *Morre atriz e diretora baiana Ivana Chastinet*. Correio da Bahia, edição de 08 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/morre-atriz-e-diretora-baiana-ivana-chastinet/>>. Acesso: 10 nov. 2018.
- » ROSENTHAL. Dália. *Joseph Beuys: o elemento material como agente social*. ARS, São Paulo, v. 9, n. 18, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.
- » RUSSO JR., Carlos; LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres e os deuses afro-brasileiros*. Espaço literário Marcel Proust. Postado em 2013. Disponível em: <<http://proust.net.br/blog/?p=313>>. Acesso em: 24 jun. 2015.
- » SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- » SANFORD, J.A. *Os parceiros invisíveis*. 7. ed. São Paulo: Paulus, 2002.
- » SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2004.
- » SANTOS, José Mário Peixoto. *Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico performático*, 2007. Dissertação (Mestrado em Dissertação – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- » SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência universal*. 15.ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- » SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo razão e emoção* São Paulo: HUCITEC, 1996.



- » SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v.11, n.12, p. 25-50, 2003.
- » SCHWEITZER, Dahlia. Cindy Sherman's office killer: another kind of monster. *Intellect*. p. 33-34, 382014.
- » SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- » SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo*. Dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- » SILVA, Genilson Conceição da. *Luz-corpo: percepções poéticas do movimento*. Salvador: tese PPGAV UFBA 2017.
- » SILVA, Paulo Neves (Org.). *Citações e Pensamentos de Florbela Espanca: amar se quem se ama e não quem se quer amar*. Portugal: Casa das Letras, 2011.
- » SOARES, Paulo T. *O mundo das cores*. São Paulo: Editora Moderna, 1991.
- » SOUSA, Helena Sofia Martins de; FONSECA, Paula. As tribos urbanas as de ontem até às de hoje. *Nascer e Crescer: revista do hospital de crianças Maria Pia*, v. 18, n. 3, p. 200-216, 2009.
- » SOUSA, Helena; MACIEL Paula. Tribos urbanas. *Juvenil*, n.15, p.79-83, 2008.
- » SPATZ, Soph Ben. Practice-as-Research in Performance and Screen, and: Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies (Review), *Jornal de Teatro Imprensa da Universidade, Johns Hopkins*, v. 62, n. 3, out. 2010. p. 490-491.
- » STRECKER, Márion. Conhecida pelo personagem Ex Miss Febem, que aparece em redes sociais, a artista de Bangu desafia estereótipos e recebe enxurradas de ataques. *Select*, v. 7, n. 38, fev. 2018. Disponível em: <<https://www.select.art.br>>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- » SUPERINTERESSANTE. *O biólogo Edward O. Wilson*. Postado em 31 out 2016, Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ideias/o-biologo-edward-o-wilson/>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- » TAYLOR, Diana. *Holy terrors: latin american women performance: A journal of feminsist theory*. Project in New York University – Tisch Scoll of the Art. Havana: Editorial Letras Cubanas, 2003.



- » THE ART STORY MODERN ART INSIGHT. *Allan Kaprow: American Performance Artist and Theoretician*. Disponível em: <<https://www.theartstory.org/artist-kaprow-allan-artworks.htm>>. Acesso em: 23 out. 2018.
- » TVE BAHIA. *Pelourinho: Toponímia da Cidade com Cid Teixeira*. Publicado em 18 out. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nj0ST5Dle1M>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- » URBAN RAMBLING. *Ana Mendieta: Série Siluetas*. Disponível em: <urbanramblingsblog.blogspot.com.br/2011/07>. Acesso em: 10 maio 2017.
- » URBARTE. *I Encontro de Arte, Cidade e Teatro*. Postado em 21 jul. 2017. Disponível em: <<http://grupodepesquisa-g-pec.com.br/site/urbarte/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- » UZÊDA, Eduarda. Vilavox estreia espetáculo Castelo da Torre. In: *A Tarde*, edição de 19 ago. 2015. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/teatro/noticias/1704168-vilavox-estreia-espetaculo-castelo-da-torre-premium>>. Acesso: 10 nov. 2018.
- » VARELLA, Paulo. *Galeria Nara Roesler abre individual de Virginia de Medeiros, artista presente também na 31ª Bienal*. Postado em 24 out. 2014. Disponível em: <<https://arteref.com/diversos/galeria-nara-roesler-abre-individual-de-virginia-de-medeiros-artista-presente-tambem-na-31a-bienal/>>. Acesso: 10 nov. 2018.
- » VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. 6.ed. Salvador: Corrupio, 2002.
- » VI MOSTRA DE PERFORMANCE. *VI Mostra de Performance: A Sociedade da Imagem*. Galeria Cañizares – Escola de Belas Artes UFBA. Postado em 2 abr. 2016. Disponível em: <<http://ivmostradepformance.blogspot.com/>>. Acesso em: 11 maio 2016.
- » WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- » WILSON, Edward O. *A Unidade do Conhecimento Consiliência*. São Paulo: Campus 1999.
- » ŽALTO, Davor. *Joseph Beuys, Fat Chair: The Artist as “Shaman”*. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/joseph-beuys-fat-chair>>. Acesso em: 11 ago. 2018.
- » ZIEGELMAIER, Rafael Suarez. *O espaço como elemento da escultura: do moderno ao virtual*, 2012. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal da Pernambuco, 2012.



FOLHAS AVULSAS





ÉDEN XXI (2020)

REALIZAÇÃO:
TEATRO DO IRRUPTO

Teatro do Irrupto é um antiggrupo (sem membros fixos) independente de ações e produções performativas, integra o projeto “Teatralidades Irruptas”, cuja finalidade parte de estudos da performatividade de cenas em campo expandido e processos presenciais e virtuais direcionadas a estéticas relacionadas ao misticismo, à tecnologia e à escatologia em espaços não convencionais e lugares específicos (Site Specific). Quando da realização de *Éden XXI*, o antiggrupo tinha a seguinte configuração:

KLEBER BENICIO

é Artista Múltiplo. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, licenciado em Teatro pela Universidade Regional do Cariri. Especialista em Artes Visuais pela Universidade Qualis. Autor do livro *A Recepção Cênica Transestética* (2023). Atualmente é professor substituto no curso de Licenciatura em Teatro da URCA (2022).

DIVA D' BRITO

(Encenadora-criadora) é atriz/cantora, técnica em Regência. Licenciada em Teatro pela Universidade Regional do Cariri – URCA.

LARISSY RODRIGUES

(Encenadora-criadora) é graduanda na Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Intérprete no Coletivo Dama Vermelha. Intérprete em D(R) AMAFLIX Plataforma PodTeatro. Recebeu a premiação: Melhor Atriz pela atuação no espetáculo *Eu e Minhas Cabeças Avessas* – I Mostra de Teatro Cajazeirense.

PENHA RIBEIRO

(Encenadora-criadora) é artista-professora-pesquisadora e figurinista, formada no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). Intérprete-Criadora e figurinista no Coletivo Dama Vermelha. Figurinista do cantor Davi Bandeira e da vocalista Jessica Xavier da banda Niverse.



**No suor do teu rosto comerás o teu lixo,
até que retornes... És do pó, e ao pó retornarás.**

Éden XXI é uma videoperformance elaborada em período pandêmico no Lixão de Juazeiro do Norte/CE. Retrata de forma poética a metáfora das relações de sociabilidade e restrições humanas em que nós estamos vivenciando.



<https://qrco.de/be0G07>





Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.

ISSN eletrônico: 2675-1917

ISSN impresso: 1516-0173

Este periódico está
licenciado com
Creative Commons –
Atribuição-Não Comercial
4.0 Internacional.