

EM FOCO

DRAMATURGIA DO CÓCCIX NA VIDEOPERFORMANCE "ÁBAR"

*DRAMATURGY OF THE CÓCCIX IN
THE VIDEOPERFORMANCE "ÁBAR"*

*DRAMATURGIE DU CÓCCIX DANS
LA VIDÉOPERFORMANCE "ÁBAR"*

ALBA PEDREIRA VIEIRA

KAREN E. BOND

VIEIRA, Alba Pedreira; BOND, Karen E.
Dramaturgia do cóccix na videoperformance "Ábar".
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **37-62**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38207>

RESUMO

O cóccix nos lembra de nossa ancestralidade. Somos natureza. Cóccix é também imagem para nomear uma proposta de dramaturgia em constante construção que celebra essa conexão. O que muitas vezes poderia ser tomado como “erro”, o acaso, o desconhecido, é abraçado para construção de possibilidades de relações entre corpo, outros seres, mundo, universo, tempo, espaço. Uma dramaturgia que celebra os “entres” da coexistência entre diversos performers. Que se envereda pelas oportunidades da liberdade imaginativa em criar significados e ressignificar experiências vividas. Discutimos a “Dramaturgia do Cóccix” em diálogo entre estudos da filosofia-performance, da fenomenologia-hermenêutica e da “dramaturgia digital”. Compartilhamos um trabalho artístico, “Ábar”, em que essa dramaturgia do corpo dançante convida à intensificação de relacionamentos consigo e com o meio enquanto gera reflexões e afetos no devir da imaginação. Complexificamos associações prático-teóricas, lógico-afetivas para ala(r)ga(r)mos pensamentos-experiências sobre/em dramaturgias, corpo, filosofia-performance, cognição, imaginação e arte.

PALAVRAS-CHAVE:

corpo; fenomenologia;
performance; dramaturgia;
filosofia.

ABSTRACT

The coccyx reminds us of our ancestry. We are nature. Coccyx also is an image for naming a constantly evolving dramaturgy proposal that celebrates this connection. What could often be taken as an “error”, chance, the unknown, is embraced in favor of the construction of possibilities of relationships between body, other beings, the world, the universe, time and space. A dramaturgy that celebrates the “betweens” of co-existence among diverse performers. It takes the opportunities of imaginative freedom to create meanings and reframe lived experiences. We discuss the “Dramaturgy of the Coccyx” in dialogue between studies of philosophy-performance, phenomenology-hermeneutics and “digital dramaturgy”. We share an artistic work, “Ábar”, in which this dramaturgy of the dancing body invites the intensification of relationships with oneself and with the environment while generating reflections and affections in the becoming of the imagination. We increase the complexity of associations practical-theoretical, logical-affective to broaden thoughts-experiences about/in dramaturgies, body, philosophy-performance, cognition, imagination and art.

KEYWORDS:

*body; phenomenology;
performance; dramaturgy;
philosophy.*

RESUMEN

El cóccix nos recuerda nuestra ascendencia. Somos naturaleza. El cóccix es también una imagen para nombrar una propuesta de dramaturgia en constante evolución que celebra esta conexión. Lo que a menudo podría tomarse como un "error", casualidad, lo desconocido, para enlazar la construcción de posibilidades de hacer relaciones entre cuerpo, otros seres, el mundo, el universo, momento, tiempo, espacio. Una dramaturgia que celebra los "entrantes" de la convivencia entre diversos artistas. Ese aprovecha las oportunidades de la libertad imaginativa para crear significados y replantear experiencias vividas incluso en situaciones adversas. Discutimos "Dramaturgia del Cóccix" en el diálogo entre los estudios de filosofía-performance, fenomenología-hermenéutica y "dramaturgia digital". Compartimos un trabajo artístico, "Ábar", en el que esta dramaturgia del cuerpo danzante invita a la intensificación de las relaciones con sí mismo e y con el entorno al tiempo que genera reflexiones y afectos en la llegada de la imaginación. Tenemos complejas asociaciones teórico-prácticas, lógico-afectivas para para al(r)ga(r)mos pensamientos-experiencias sobre/en dramaturgias, cuerpo, filosofía-performance, cognición, imaginación y arte.

PALABRAS CLAVE:

*cuerpo; fenomenología;
performance; dramaturgia;
filosofía*

DAS VÁRIAS POSSIBILIDADES DE SE ABORDAR DRAMATURGIA



FIGURA 1: Performance “Ábar”. Represa da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG. Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

A dramaturgia pode ser discutida como uma perspectiva, um modo de se pensar/prática, experiências, ou um papel, um trabalho específico dentro de uma produção, processo de criação, curadoria. (TURNER; BEHRNDT, 2008) Adotamos neste texto a dramaturgia como modo de (cri)ação e de pensamento do corpo. (VIEIRA, 2007) Abordamos o que temos chamado de Dramaturgia do Cócix, explorando como alguns dos seus princípios foram desenvolvidos em uma videoperformance, “Ábar”.

Há várias pesquisas, como a de Silveira (2018), que detalham as diversas propostas de dramaturgias historicamente construídas. Portanto, não vamos apresentar novamente essa revisão. Porém, ressaltamos, dentre essas existentes, duas das recentes que expandem o campo da dramaturgia: (1) a “aberta”, discutida por Marianne van Kerkhoven (1997), em que a mesma é abordada como construção que se dá ao longo do trabalho e está imbricada nas várias relações que se estabelecem dentre envolvidos, incluindo seres humanos e não humanos, textos/palavras, natureza, objetos, música, espaço; (2) a “processual”, proposta por André Lepecki (2016), que sugere trilhar a jornada do desconhecido, do errar, do perambular como método rigoroso.

Já por alguns anos, temos relacionado trabalhos realizados a estudos que conjugam dramaturgia, performance e tecnologia. Embasam nossa imersão híbrida no campo de prática artística como pesquisa (HASEMAN, 2015), princípios da filosofia-performance¹ (CULL, 2014), da fenomenologia hermenêutica, como sugerida pelo filósofo canadense Max van Manen (1997b, 2017) e da dramaturgia digital. (MCNEILLY, 2014) Fenomenologia-hermenêutica é método tanto de pesquisa quanto filosófico, e pode indicar maneiras de se iluminar a dramaturgia como experiência vivida. Ao articularmos esses conhecimentos em dramaturgias nas artes cênicas, particularmente na dança e na performance, assumimos que performar e filosofar se conectam intimamente. Uma outra camada dramaturgic é acrescentada aos trabalhos quando fazemos a edição das imagens (fotos ou vídeos) originais do trabalho, valendo-nos de protocolos apresentados por McNeilly (2014).

1 Também conhecida como filo-performance, filosofia como performance, ou performance como filosofia.

DISSECANDO PRINCÍPIOS QUE EMBASAM A DRAMATURGIA DO CÓCCIX

Vários modos de investigação têm sido influenciados pela fenomenologia como metodologia e incluído seus fundamentos epistemológicos tais como: a In-Ex-Corporação (VIEIRA, 2018), o Processos de Articulações Criativas/PAC (BACON; MIDGELOW, 2015), a biografia interpretativa (DENZIN, 2001) e a pesquisa experiencial. (BOND, 2003; BOND, RICHARD, 2005) Essas propostas, por sua vez, têm princípios que também informam nossas performances e videoperformances como pesquisas dramáticas artístico-filosóficas. Destacamos a abordagem da filosofia como pensamento-ação do corpo holístico, contrapondo o sentido tradicional e historicamente construído de puro exercício mental. Damos vazão assim, à tempestade corporal (VIEIRA, 2007).

Não apresentamos uma extensa discussão da fenomenologia como filosofia, que é complexa e tem vários ramos – e.g., transcendental, realista, existencial, heurística – como sugerida por Moustakas (1990, 1994). Há muitos teóricos que a explicam em um corpo exaustivo de literatura (e.g., SOKOLOWSKI, 2000). Apresentamos, neste texto, o que consideramos importante ressaltar. No início do século XX, os estudos europeus em todos os campos, incluindo a filosofia, eram principalmente orientados por princípios das ciências naturais. Havia, porém, uma situação tensional, que Terry Eagleton (1996, p. 54, tradução nossa) captura vividamente:

A ciência parecia ter se reduzido a um positivismo estéril, uma obsessão míope pela categorização dos fatos; a filosofia parecia dividida entre um positivismo desse lado e um subjetivismo indefensável de outro; formas de relativismo e irracionalismo eram galopantes, e a arte refletia essa desconcertante perda de orientação.²

Em *A ideia da fenomenologia*, publicado pela primeira vez em 1907, Husserl (1999) discute um método para o estudo do “mundo da vida” à medida que a pessoa o experimenta imediatamente, ao invés de uma conceitualização, categorização

2 Esta e as demais traduções do inglês para português foram feitas pela primeira autora deste artigo. Texto original: “Science seemed to have dwindled to a sterile positivism, a myopic obsession with the categorizing of facts; philosophy appeared torn between such a positivism on the one hand, and an indefensible subjectivism on the other; forms of relativism and irrationalism were rampant, and art reflected this bewildering loss of bearings.”

ou reflexão a priori sobre ele. Burke Johnson e Larry Christensen (2004) explicam que “mundo da vida” é a tradução do termo alemão *Lebenswelt* usado por Husserl para se referir ao mundo do indivíduo de experiência imediata. Para o pai da fenomenologia, o “mundo da vida” está em sua mente, o que é reconsiderado por filósofos como van Manen (1997a, 1997b, 2017).

Essa concepção orientou o trabalho em artes por várias décadas em que se discutiu e foi realizada a transposição de pensamentos filosóficos para e pelos corpos dos artistas. Houve também interpretação de desdobramentos e efeitos filosóficos durante a construção (processos de criação) de trabalhos, influenciando seus aspectos formativos, incluindo suas dramaturgias. Considerava-se que o criador necessitava se embasar em algum pensamento filosófico para que a obra conseguisse traduzir um pensamento, uma visão de mundo e um modo de enxergar a realidade que já havia sido proposto por outrem.

O corpo “mergulha” como primordial na cena filosófica quando Merleau-Ponty (1962) sugere que o uso da mente é inseparável de nossa natureza corpórea, situada e física. Ele enriqueceu o conceito do que é filosofar. O corpo percebe e pensa. Mais recentemente, Max van Manen (1997b) sugeriu que o corpo pensa e percebe enquanto faz conexões intra e intersubjetivas. Esse pensamento filosófico do corpo se dá com (sens)ações, emoções e estados, movimentos e gestos e por meio de conexões que estabelece consigo, com outros corpos e com o mundo.

Atualizando a conceito de “mundo da vida” para a contemporaneidade, van Manen (1997b) explica que esse é o mundo da experiência da pessoa. Na experiência vivida no cotidiano, os modos de pensar/filosofar do corpo são centrais, de acordo com a perspectiva fenomenológica. Esse aspecto, dentre outros, convergem para filosofias indígenas com as quais nos identificamos também. Krenak (2019b), um dos líderes dos povos originários brasileiros, de forma semelhante a van Manen (1997b) considera que o mundo da vida são nossas experiências do dia a dia. “A minha experiência tem mais interesse na vida, não nos papéis que as pessoas interpretam”. (KRENAK, 2019b) Dessa filosofia experiencial, ‘deságua’ a filosofia-performance. Laura Cull (2014) explica que essa proposta busca romper lacunas entre performance e filosofia. Seja na concepção, criação, execução, produção e/ou pós-produção da obra artística. Há “quebra” de um antigo pensamento em

prol da renovação das formas de pensar. Essa proposta é como se um osso, que havia sido fraturado (quando se separava filosofar e performar), se regenerasse.

Cull (2014) afirma que fissuras entre filosofia e performance são inúteis e obstrutivas. Romper com a separação entre essas duas áreas implica em resistir a qualquer definição fixa ou redutiva do que constitui “adequada” filosofia ou atividade/prática filosófica. Assim, a performance é uma maneira própria, específica de investigação filosófica, e essa forma particular pode expandir as definições existentes do que se considera dramaturgia.

A filosofia-performance também abarca uma premissa que é essencial para a Dramaturgia do Cócix: o pensamento ou conhecimento do corpo, o qual vem sendo expresso de diferentes formas. Na performance de 1968 de Yvonne Rainer, “A mente é um músculo”, e em expressões que sintetizam conceitos como os de Foster (1976) “conhecendo nos seus ossos”, por Adler (2006) “conhecendo em nossos corpos”, por Anttila (2007) “conhecimento do corpo como forma de cognição”, por Cohen (2003) “conhecimento interno”. Ao defender o conhecimento filosófico gerado do/no/pelo corpo, não há como fugir de uma questão fundamental colocada por Hollingshaus e Daddario (2015): estamos preparados para reconhecer que práticas artísticas constituem tipos de pesquisa (e acrescentamos, tipos de ‘exercícios’ filosóficos) que são qualitativamente pareados com as práticas acadêmicas consideradas típicas tais como visitar arquivos, fazer fichamentos, escrever e apresentar palestras, artigos, livros? Acreditamos que sim.

Na perspectiva por nós adotada, a dramaturgia é sempre e necessariamente “In-Ex-Corporada” (VIEIRA, 2018), ou seja, conexões intra e intersubjetivas acontecem o tempo todo na sua elaboração e desenvolvimento. Assim como Anttila (2007) e Fraleigh (2019), defendemos nosso processo cognitivo em íntimas trocas consigo, com os outros e com o mundo. Uma relação que podemos escolher ser mais ou menos sensual, sensorial, carnal, que conecta células, ossos, peles, músculos, carnes, cheiros de diferentes seres. Bem como mais ou menos energética, espiritualizada, cosmológica como sugerida pelas sabedorias dos nossos povos originários. Quanto mais holísticas forem essas trocas, conexões, relações, interações, maiores as chances para se adiar ou suspender o fim do mundo. (KRENAK, 2019a)

Os princípios até agora citados neste texto são alguns dos que vivem no mar de perspectivas que inundam a Dramaturgia do Cócix, a qual é constantemente enriquecida por vários rios principais e seus afluentes, incluindo ribeirões. Delimitamos a discussão a alguns pontos apenas, para que esta não se torne superficial. Como a fenomenologia não é uma proposta unificada, teóricos que nos são importantes incluem o francês Maurice Merleau-Ponty e o canadense Max van Manen. Apresentamos a seguir o que delimitamos apresentar e que umedece nossa contínua investigação para desenvolvermos a Dramaturgia do Cócix.

(1) **Dramaturgia como experiência vivida:** Na fenomenologia, a fonte última de todo significado e valor é a experiência vivida dos seres humanos, o que cria interface com a experiência que nos passa, ou que nos toca, como discute Bondía (2002). Nas dramaturgias de nossas performances, o “mundo da vida” se constrói pela experiência vivida cotidianamente pelos artistas performers. Incorporamos frequentemente à dramaturgia de nossos trabalhos aspectos da vida pessoal/coletiva que são assumidos pela maioria das pessoas como banais, corriqueiros, triviais. No caso de “Ábar”, performance apresentada neste texto, discutimos fenômenos econômicos-políticos-ambientais-sociais sob a perspectiva da filosofia-performance.

Importante ressaltar que experiências vividas não podem ser experienciadas nem abordadas em termos binários. São cheias de nuances que continuamente se movimentam, dançam, performam entre contínuos. (VIEIRA, 2007) Qualquer experiência do cotidiano, embora considerada ordinária, pode se tornar extraordinária sob o olhar fenomenológico. (VAN MANEN, 2017) Essas se tornam vividas quando ressignificadas por meio de diferentes linguagens, que é geralmente imagética, poética, viva, e por diferentes processos reflexivos que se abrem para novos *insights* – o que é explicado adiante no texto. Um dos primeiros passos é exercitar a suspensão.

(2) **Dramaturgia e bracketing/suspensão:** Dermot Moran e Timothy Mooney (2002) afirmam que *bracketing* é uma atitude. Suspensão, *epoché*, requer mudança radical de ponto de vista. Uma variação da atitude “natural” cotidiana. A teoria prévia, dedução, julgamentos e/ou suposições antecipadas à experiência vivida são suspendidas para se absorver o que é dado na mesma. Suspende é

ter plena consciência do que se pensa a priori sob o fenômeno para que haja entrega e abertura ao momento presente performático. Esse processo, chamado de *bracketing*, é fundamental para a performance apresentada neste texto, “Ábar”. Nesse trabalho artístico, a artista envolvida buscou estar consciente, o máximo possível, de pré-concepções teóricas, abstrações, julgamentos e avaliações para permitir diferentes filosofias/conhecimentos do corpo construírem a dramaturgia durante a performance. Ao se criar dramaturgias abertas e processuais de forma corporal holística, pré-conceitos mentais sobre as temáticas envolvidas na performance foram colocados em *bracketing*. Ou seja, foi dada plena atenção ao que se conhecia previamente à performance para dar lugar ao surgimento do conhecimento aleatório.

O *bracketing* pode ser considerado como um ideal na dramaturgia que alia filosofia-performance ao paradigma fenomenológico-hermenêutico. Esse estado de suspensão é comparado à noção budista de mente iniciante por Bond (2003). Sugerimos que praticar o *bracketing* durante o desenvolvimento da Dramaturgia do Cócix permite aproximação e certo estranhamento entre os performers envolvidos no trabalho – seja performer diretamente envolvido, outras pessoas, um ribeirão, um objeto, imagens de registro, e assim por diante.

Esse estado de suspensão ou aproximação-estranhamento nos convida a manter, mas colocar em parênteses, as inúmeras informações que nos chegam tão igualmente lotadas de interpretações. O *bracketing*, então, se torna aliado para estimular a criação de narrativas autorais, *insights* e refrear mitologias hegemônicas como sugerido por Krenak (1999). O *bracketing* é aliado da intuição profunda.

(3) **Dramaturgia e intuição:** A relação direta ou coexistência com coperformers se dá pelo movimento da intuição. Isso requer um exercício para permitir porosidade nas trocas com coperformers de forma que o que recebemos, compartilhamos, tenha autoridade para guiar nossa consciência sensorial e prática. Para van Manen (1997a), a intuição caminha lado a lado com a dúvida, portanto, se aparelha com a dramaturgia que perambula de Lepecki (2016). Certeza aonde e como se quer chegar e intuições podem caminhar em direções contrárias. Jornadas de “será” abrem-se para multiplicação de experimentações, tentativas, “erros”, encontros com acasos inusitados.

A intuição deve ser exercitada em nossa total presença holística com coperformers e conosco mesmos. Muitas vezes, nos deixamos levar pelo medo, frustração, raiva, ansiedade e outros sentimentos típicos de situações que consideramos adversas e até traumáticas. Frutos desses sentimentos, emoções, estados corporais são comportamentos adquiridos, hábitos de condicionamentos mentais que nos levam a “correr do perigo” em situações em que sentimentos tidos como negativos emergem de/em nós. A intuição profunda nos permite reconhecer e respeitar sentimentos negativos.

Na Dramaturgia do Cócix, exercitamos³ o saber identificar e observar sentimentos “negativos” quando ocorrem para não construir narrativas mentais que obstruem a jornada dos *insights*, que alguns poderiam chamar de “mágica”. Krenak (2019b) identifica essa consciência intuitiva como coletiva, a partir da perspectiva da constelação, pois não estamos sozinhos no mundo da coexistência e sim, sempre existimos em relação a outros seres. Não devemos pensar e agir sozinhos na vida e nem em nossas dramaturgias. Escolhas e maneiras de estar no mundo e na arte não se separam. Esse pensamento intuitivo a partir da consciência de si em relação cósmica com a consciência coletiva guia a Dramaturgia do Cócix.

Uma qualidade que permeia a intuição e privilegia a geração de *insights* é o estado de presença com “atenção aleatória”. (VAN MANEN, 2017) Embora possa parecer dicotômico, esse estado busca a complementariedade. Assim, o que poderia ser considerado erro, acaso, imprevisibilidade, fazem parte dos nossos trabalhos de filosofia-performance para gerar *insights*.

(3) Dramaturgia do Cócix e possibilidades de múltiplos significados: Na fenomenologia como abordada por van Manen (1997a, 1997b), o estudo de fenômenos se move na esfera das possibilidades dos múltiplos significados que podem ser construídos como temáticas e dramaturgias exploradas em nossos trabalhos. Para explicar melhor, voltemos um pouco. Nossas ações (vídeo)performáticas guiadas por princípios intuitivos como abordado pela fenomenologia e filosofia-performance nos levam a *insights* sobre o que desejamos, sonhamos dançar. Podemos querer performar questões consideradas existenciais, por exemplo, experiências de doenças como as que vivemos em 2020 e 2021 na pandemia provocada pelo corona vírus. Outra possibilidade: intuitivamente, podemos escolher performar

3 Existem várias formas para desenvolver a consciência holística (incluindo a sensorial), no nosso caso, exercitamo-nos com yoga, meditação, improvisação e outras que são consideradas práticas somáticas ou de autoconhecimento.

fenômenos tidos como politizados – mas lembramos que para nós essa divisão não existe, pois tudo faz parte do “mundo da vida” – como a destruição da natureza. A diminuição do volume aquífero de um ribeirão orientou a dramaturgia da performance “Ábar”. A escassez de água potável deste ribeirão da cidade da performer suscitou o querer se mover no leito seco e dentro das águas ‘doentes’ que clamavam por socorro. A partir da escuta desse pedido, a dramaturgia aberta, intuitiva e errante se enveredou por chamar a atenção para mudanças ambientais provocadas pelos seres humanos que destroem a natureza para gerar mais capital.

Porém, está aberto o universo de possibilidades de como esse trabalho é recebido por quem assiste. O espectador cria suas próprias dramaturgias, e não há certo ou errado nesse mundo imaginativo em que ela/ele também se torna artista. Ou seja, múltiplos significados são gerados por quem assiste a obra.

Durante a criação performática, o corpo cria dramaturgias, narrativas autorais subvertendo lógicas de gramáticas e sintaxes engessadas. Quebra regras ao inverter hierarquias de que o texto dramatúrgico deva ser construído a priori para guiar a performance. O corpo vira/cria texto dramatúrgico à medida que performa abrindo infinitas possibilidades de leituras e interpretações.

A Dramaturgia do Cócix adota o princípio da quebra de hierarquias no sentido de haver um único texto dramatúrgico, o do dramaturgo – seja essa pessoa quem for. Há várias possibilidades. A dramaturgia pode ser (re)construída durante a performance e não há mensagem fechada. Ela pode ser novamente (re)construída durante a dramaturgia digital – edição de imagens da performance. Abrem-se horizontes para que múltiplos textos, mensagens, narrativas brotem. Há um processo de decolonização do texto dramatúrgico à medida que significados podem ser inseridos, retirados, multiplicados, repetidos por quem cria, quem performa, quem aprecia. Infinitas dramaturgias podem ser imaginadas pelos diferentes agentes envolvidos – quem performa, o espaço urbano, a natureza, o tempo, quem assiste etc.

Discutidos esses princípios, apresentamos a seguir uma videoperformance criada com base na Dramaturgia do Cócix. Ainda há algo para se acrescentar: essa escrita adiciona outra camada dramatúrgica aos trabalhos, pois defendemos a

(re)escrita como forma de investigação, tendo em vista que duas outras escritas, a do corpo durante a performance, e a mediada pela tecnologia na edição dos trabalhos em videoperformances, já foram feitas por nós.



FIGURA 2: Alba Vieira na busca de materializar uma Filosofia-performance com "Ábar"⁴
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

4 Toda a atividade se desenvolveu na Represa da Universidade Federal de Viçosa, setembro de 2015. Viçosa, MG.

A DRAMATURGIA DO CÓCCIX DESENVOLVIDA EM "ÁBAR"

FIGURA 3: Alba Vieira em "Ábar". Dramaturgia que se constrói pelo corpo em conexão direta e imediata consigo, com a água e o barro
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).



Assim como na dança vivenciada pelo dançarino, pesquisador, escritor e coreógrafo Rudolf Laban, que realizou várias experimentações artísticas nos campos do Monte Veritá na Suíça, “Ábar” também se nutre dramaturgicamente, expressivamente e tem como temática a natureza. A dramaturgia teve mote inicial e buscou praticar *bracketing* (VAN MANEN, 2017), sobre desafios que temos enfrentado no “mundo da vida” (KRENAK, 2019b; VAN MANEN, 1997b) como a escassez de água potável em nosso planeta. A dramaturgia aberta (VAN KERKHOVEN, 1997), processual e errante (LEPECKI, 2016) se construiu do/durante o diálogo com a natureza, coperformer de um trabalho em que a artista se colocou em fluxo constante de vaguear pelos arredores do ribeirão que, secando, morria lentamente.

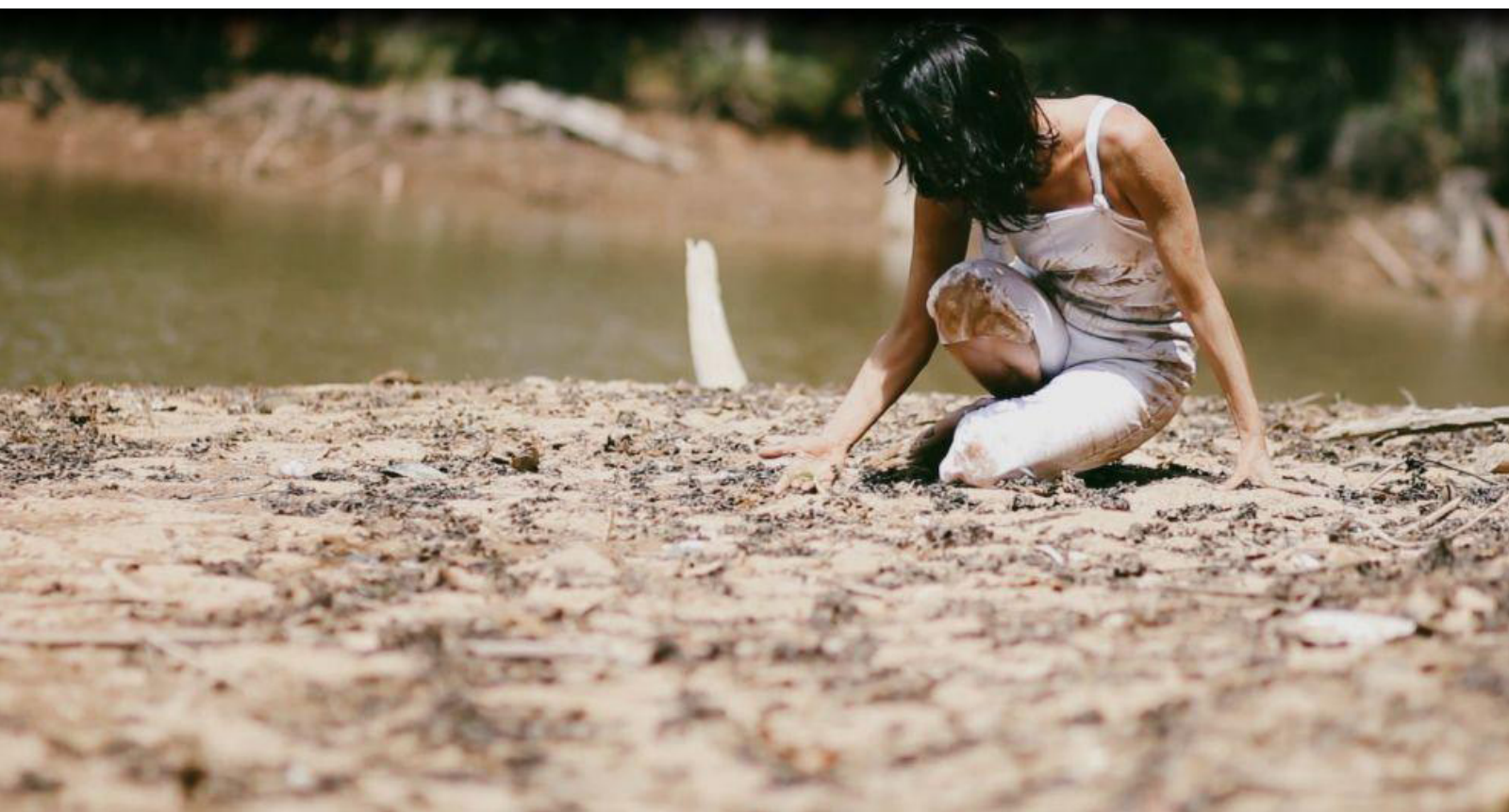


FIGURA 4: Alba Vieira em Performance “Ábar”. O corpo em estado de errância e escuta
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

O que a performer sabia antes da performance e necessitava colocar em suspensão para se permitir escutar o que brotava daquele leito seco? Quais possibilidades dramáticas aleatórias poderiam surgir da prática do *bracketing*?

A artista lembra que algumas das questões que precisavam ser colocadas em estado de suspensão no desenvolvimento da filosofia-performance foram seu estranhamento diante de tamanhas mudanças em tão pouco tempo. Ela havia escrito em seu diário de processos antes da performance:

Quando me mudei para Viçosa, em 1988, os problemas eram os excessos de chuva e alagamentos na cidade, muitas vezes acompanhados por desmoronamento nos morros, levando consigo casas e moradores. Como em menos de três décadas, Viçosa deixou de fazer jus ao seu apelido carinhoso de 'perereca' (porque, segundo os moradores, a cidade 'vivia debaixo d'água') para se confrontar com racionamento constante de água e até com a suspensão de aulas na Universidade Federal de Viçosa devido à crise hídrica?.

O que ela poderia ter de *insights* dramáticos durante a performance além do que ela já sabia antes de realizá-la?

"Ábar" foi feita com a natureza, na primeira represa do ribeirão São Bartolomeu que atravessa parte do campus da Universidade Federal de Viçosa (UFV), e abastece a Universidade e a cidade. Na época houve grande redução do seu volume hídrico.

A performance poética e visual⁵ foi feita inicialmente em agosto de 2015, quando o volume de água da represa se encontrava tão baixo que permitiu à artista se movimentar em locais antes normalmente alagados. Em um momento de seca, nunca visto antes na cidade, e de racionamento de água, não somente em Viçosa, mas em várias outras cidades do Sudeste brasileiro, de forma sensorial, propositiva e provocativa a artista buscou escutar o clamor das águas barrentas de forma intuitiva. Abriu poros do seu corpo holístico – e suas dimensões mentais, físicas, energéticas, relacionais, emocionais, espiritualizadas – que se manteve engajado durante toda a performance para possíveis *insights* sobre a estiagem e o desperdício de água potável em nosso planeta. Essa abertura a levou à realização de gestos e movimentos em sua maioria fluidos, lentos e indiretos. Tal qualidade na

5 Ver vídeo performance "Ábar" em: <https://youtu.be/MYcXQJABrHQ>.

sua movimentação foi construindo uma dramaturgia que tem relação com cuidado e carinho, os quais deveríamos nutrir na coexistência com outros seres, com águas, com a natureza. Toques suaves, massagens no solo seco nas árvores que resistiam bravamente no leito seco do ribeirão revelavam a dramaturgia baseada no afeto. O que pode gerar diferentes possibilidades, mais amorosas, de nos relacionarmos em obras artísticas e no “mundo da vida” com outros habitantes desse planeta.

Em determinado momento, a performer agarra um galho seco e o faz tocar na água como se quisesse umedecê-lo para que tivesse vida novamente. Tentativa vã. Na sequência, sente certa raiva, pois lhe vem um *insight*: sofrem os habitantes da cidade pelo racionamento de água, mas sofre mais ainda o ribeirão que abastece essa represa. Naquele momento, ela percebe como aquelas águas são guerreiras e, até aquele momento, resistiram bravamente e por décadas à exploração humana. O que antes percebia como fragilidade socioambiental pelo desmatamento acelerado no entorno do ribeirão e pela sua poluição por dejetos químicos, passou a ver como força. Somente um forte guerreiro poderia resistir aos fatos históricos de explosão demográfica da cidade, como relatado a seguir. Esse era o conhecimento prévio que deveria ser colocado em estado de *bracketing*.

Viçosa é uma cidade universitária localizada na mesorregião da Zona da Mata Mineira entre as Serras do Caparaó, da Mantiqueira e da Piedade, na Bacia do Rio Doce [...]. O relevo acidentado (o centro da cidade e o campus da UFV são rodeados por morros) explica o formato inicial e o que foi dado posteriormente à malha urbana. A cidade cresceu principalmente ao longo do ribeirão São Bartolomeu ocupando primeiramente os vales [...]. A vocação econômica da cidade, desde a fundação da UFV, tem sido o setor de serviços, principalmente no que se refere à atividade educacional. (SILVA, 2016, p. 7-8)

“Tudo gira” em torno da universidade federal. Há ciclos de expansão da universidade (como quando houve a criação de novos cursos devido a programas governamentais, e.g., REUNI) que são molas propulsoras para o processo de expansão da cidade. Ao expandir repentinamente suas vagas e cursos, a UFV fez com que

se ampliasse não somente o número de discentes e docentes, mas também provocou um rebatimento imediato em termos de crescimento da malha urbana da cidade que consome mais água. (SILVA, 2016)

Não houve um investimento mínimo necessário em obras e demais medidas adequadas para se ampliar a capacidade de captação hídrica e armazenamento das estações de tratamento de água da cidade. O resultado disso em 2015, quando “Ábar” aconteceu, foi a situação de emergência decretada por causa da seca.⁶ O ribeirão que mais abastecia a cidade estava em prantos, secando.

6 Ver notícia de situação de emergência pela escassez de água na cidade em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/05/18/interna_gerais,763684/depois-de-periodo-critico-seca-volta-a-fazer-es-tragos-em-minas.shtml.



FIGURA 5: Performer em Performance “Ábar”. Raiva durante a performance
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).

A performer passou a se aquietar novamente. Passada a raiva, uma escuta profunda foi permitindo *insights* borbulharem da fonte intuitiva. Ela lentamente passou o barro no corpo e entrou no ribeirão. De início, quando ali chegara, o que viu havia lhe causado nojo: água barrenta e cheia de dejetos. Mais do que ouvir, ela sentiu que precisava experimentar na pele a textura dos cop performers. O toque fez o coração entrar em ação acelerada. Afetos. Dores. Causar sofrimento na natureza é nos causar sofrimento? Somos um mesmo corpo cósmico? A natureza sou eu, e não há por que ter nojo de mim. Ou há?

Ciente de que respostas podem ser simples quando inundadas pelo afeto, pois não podem mesmo ser puramente mentais, a performer sai do ribeirão. Agora, impregnada pelos *insights* revelados pela sabedoria das águas barrentas e poluídas. A dramaturgia deixa abertas possibilidades para que quem assista o trabalho reflita em torno dessas problemáticas. Ou de outras. Ou que não reflita. Mas para as artistas envolvidas na prática performativa houve um filosofar cujo estímulo foi “um entusiasmo de praticar” e que aconteceu através da simbólica linguagem da prática, como sugerido por Brad Haseman (2015).

Outra camada dramatúrgica desse trabalho aconteceu durante a edição das imagens. Como Sandra Fraleigh (2019), que também trabalha com fenomenologia em suas performances com cânions, pedras e rios, acreditamos que a tecnologia não é necessariamente inimiga da natureza. No momento de construir a dramaturgia digital, outras perguntas precisaram ser colocadas em suspensão: a arte pode ser uma ferramenta para a consciência socioambiental e, se sim, como? Quais estratégias podemos empregar num projeto artístico para ampliar a consciência ambiental? Serão bem sucedidas?

Novamente percebemos que não podíamos responder essas perguntas naquele momento e eram fruto de uma ansiedade em querer soluções imediatas e eficientes que estão para além do que poderíamos realizar então. Novamente nos colocamos no estado de suspensão para poder perambular pela edição de imagens como sugerido por Lepecki (2016). A dramaturgia digital começou literalmente a fluir:

A água está marrom.⁷ Com uma roupa branca, para realçar a cor da água, da vegetação, do barro, a performer começa lentamente sua filosofia-performance com movimentos leves, controlados, quase impotentes. É tamanho o sentimento de impotência, que de sentada ela brevemente se deita. O corpo quer esmorecer, mas ela se levanta e gira em torno das comportas da represa. Giros que por sua vez trazem sensação de tontura.

A parte da edição é cheia de cortes secos. Foram momentos de sensação de fragmentação entre seres que existem nesse planeta, mas não coexistem com afeto. Durante a edição surge o *insight*: tontos somos nós, que agimos para poluir e matar fontes aquíferas, um dos nossos maiores bens naturais.

A dramaturgia digital continua seu fluxo:

O contato com o chão áspero de concreto praticamente a empurra para longe daquele 'palco' suspenso. Essa ação reforça seu desejo de sair dali, de largar o toque provocado pelo metal frio das comportas. Surge um impulso imediato para procurar calor. O sol está forte, literalmente rachando ainda mais o barro do leito seco. Calor intenso. O frio nas mãos contrasta com os pés que queimam. À medida que ganha espaço, intuitivamente ela busca o aconchego do mato que resiste, o frescor da natureza ao redor que pode ser sentido pelos pés no que resta verde. Lentamente os pés, em movimentos controlados, fazem carícias na terra. As mãos em seguida repetem o gesto. Ainda há um pouco de humidade na terra, e a artista passa o solo em sua pele como se fosse um creme hidratante. Mas nada lhe gruda, nada parece umectante. Ao se deitar novamente no solo, cresce o sentimento de afeto. Amassando delicadamente o barro com as mãos, seu corpo se lembra da delicadeza que deveríamos ter com o meio ambiente.

Será que quem assistir o trabalho o verá como possibilidade de refletir sobre como é importante o cuidado afetuoso com a água não só para Viçosa, para o Brasil,⁸ mas também para o mundo? *Bracketing* dessa pergunta, para continuarmos mergulhando na dramaturgia digital:

7 As primeiras imagens escolhidas para se iniciar o vídeo são as do ribeirão. Na época das chuvas, o São Bartolomeu, geralmente, tem uma cor esverdeada. Porém, devido à seca, a cor mais escura e barrenta predomina quando a artista ali chega para realizar sua performance. Há uma comporta para formar a primeira represa dessas águas que abastecem a cidade de Viçosa. Como essa comporta se localiza num local mais alto que o leito do ribeirão, sendo assim de mais fácil acesso, a artista no início da sua performance se aproxima e interage com a comporta e com a estrutura que a suporta. Essa é a segunda cena escolhida durante a edição do vídeo.

8 Em 2018, o país registrou o pior desmatamento anual da última década (ver: <https://www.theguardian.com/environment/2018/nov/24/brazil-records-worst-annual-deforestation-for-a-decade>). Em 2020, o governo piorou essa situação.

Ao aproximar-se mais da represa, ela continua deitada. Frustração emocional, sensação de impotência e desânimo se intensificam com os galhos secos que arranham sua pele. Parte de sua prática cotidiana são ásanas do yoga, que ela então faz tentando trazer a sensação de paz que sente ao meditar. Como a querer acordar a represa de seu cansaço, da sua falta de energia por tanta estupidez humana, a performer lhe atira uma pedra. Mas ali não há reação, parece que impera o desânimo em tentar se renovar. Uma árvore de tronco fino, bem perto dali se movimenta devido à leve brisa. Ela ainda não está tão apática e desmotivada como lhe parece estar a água. Sua folhagem balança. Uma dança como a dizer, 'podemos reagir'. Nessa árvore a performer busca entusiasmo e amparo. 'Vamos reagir juntas', elas dizem uma para a outra.

Uma concha é encontrada e dá sinais que há muitos milênios aquilo tudo deve ter sido mar. Quais outros segredos essas conchas resistentes podem contar à artista? A pele quer se contaminar por essa capacidade da concha de não ceder nem sucumbir. Até pequenos insetos parecem gritar que ainda há vida na represa. 'Vem!' eles chamam.

A movimentação se intensifica, a vontade de se deixar impregnar pelas águas aumenta. A performer toca a ponta dos pés na água, mas há repulsa instantânea e instintiva. Volta-se para um galho seco e emite sons raivosos. Irada, percebe que esse sentimento somente não adianta.

Pausa na edição de imagens. A performer se lembra de ter pensado naquele momento da performance: se eu molhar o galho fino e seco ele volta a ter vida? Se acariciar o galho na água, essa sai do estado de desmotivação em que se encontra? O galho poderia se transformar em um bambu. Um bambu é mais forte que aquele galho seco. *Bracketing* e lembrança do *insight* tido durante a performance. Nada ali é frágil, tudo é muito forte. A natureza é forte. Essa potência de vida contamina o fluxo da dramaturgia digital:

Já impregnada pelo barro em seu corpo, a performer finalmente se enche de afeto que lhe traz coragem. Entra na água e vê, sente, que ali ainda há frescor. Vida. Represa e pele são constituídas por água. Os mudras (gestos das mãos do yoga) são feitos também de forma intuitiva

Mais lembranças. Naquele momento, a performer realizou os *mudras* por acreditar que certos gestos de mãos e dedos podem influenciar a energia do corpo físico, mental, relacional, emocional e espiritual. No yoga, que ela constantemente faz como prática somática, *mudras* são gestos com capacidade de purificar e equilibrar as energias do corpo, assim como as emoções e os pensamentos. Outra lembrança aflora. Ela se despediu da represa dizendo-lhe: “Fiquemos em paz e que haja transformação e renovação”.

FIGURA 6:
Alba Vieira em Performance “Ábar”, a prática performática possibilita a criação da dramaturgia incarnada. Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).



“Ábar” reflete uma atitude fenomenológica que foi assim comentada por Alba Vieira em seu diário de processos, após a performance – lembramos que a escrita é outra camada dramatúrgica:

[...] percebo que acessei uma dimensão pré-reflexiva; não era somente a mente que pensava, mas o corpo holístico, ao estar intimamente sintonizada comigo e com a natureza, e ao ver a represa da UFV tão seca. Quase um deserto de lama.

Assim como Anttila (2007), pensamos que é possível aumentar o trânsito entre consciência pré-reflexiva e reflexiva. Podemos aprender a filosofar com/no corpo, e fortalecer as conexões entre esses dois modos de consciência. Uma forma, sugerimos, é engajar o corpo holístico para encontrar afetos e lucidez por meio de diferentes camadas reflexivas.



DRAMATURGIA DO CÓCCIX: QUEBRAS, FISSURAS, REGENERAÇÕES

O cóccix nos lembra de nossa ancestralidade. Somos natureza. Cóccix é imagem para nomear uma proposta de dramaturgia em constante construção que celebra essa conexão. O que muitas vezes poderia ser tomado como “erro”, o acaso, o desconhecido, a construção de possibilidades do/no/com relações entre corpo, outros seres, mundo, universo, momento, tempo, espaço. Uma dramaturgia que celebra os “entres” da coexistência entre diversos performers. Que se envereda pelas oportunidades da liberdade imaginativa em criar significados e ressignificar experiências vividas até mesmo em situações adversas.

Discutimos, neste texto, a “Dramaturgia do Cóccix” em diálogo entre estudos da filosofia-performance, da fenomenologia-hermenêutica e da “dramaturgia digital” com o corpo performático que constrói, reconstrói e cambia sentidos de fenômenos diversos enquanto se movimenta, e realiza pausas e gestos como prática filosófica. Como prática dramatúrgica.

Temos adotado essas perspectivas em dramaturgias de trabalhos que não querem se encaixar em gêneros pré-determinados, podem se aproximar da videoperformance, da videodança, da... A categorização não importa. Neste texto exemplificamos como um de nossos trabalhos, “Ábar”, materializou o filosofar-performar/performar-filosofar do que nomeamos como “Dramaturgia do Cóccix”.

O corpo, como aconteceu na performance “Ábar”, faz, à sua maneira, filosofia-performance sobre o ‘mundo da vida’ na tentativa de aumentar conexões consigo, com o mundo, com outros seres. As dramaturgias de performances, videoperformances e demais trabalhos artísticos podem ser vistos como narrativas que criamos para “[...] compreender os paradigmas dos atos significativos do ser humano”. (ELIADE, 2002, p. 14) Criações fundamentais para que haja expressão de múltiplas visões cosmológicas, inclusive as que privilegiam a transformação.

Em um mundo seco de ligações amorosas, assim como estava o ribeirão São Bartolomeu, o exercício de *bracketing* revelou um *insight* poderoso ao desenvolvermos as várias camadas da Dramaturgia do Cócix – antes, durante e após a performance aqui tratada. Para além da lucidez, nossos trabalhos artísticos têm o potencial de gerar afetos. Essa é uma das possibilidades da filosofia-performance ao dar abertura para diversas interpretações, já que os significados das ‘palavras’ do corpo, movimentos e gestos, podem ser mais sutis que aqueles das palavras na linguagem escrita.

Assim como um osso que se quebra pode se regenerar, que continuemos a assumir como complementares associações prático-teóricas, lógico-afetivas para ala(r)ga(r)mos pensamentos-experiências sobre/em dramaturgias, corpo, filosofia-performance, cognição, imaginação e arte.

9 Na represa quase seca da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG.

FIGURA 7:
Performance “Ábar”⁹
Fotógrafa: Jamille Queiroz (2015).



REFERÊNCIAS

- ADLER, J. The Collective Body. In: PALLARO, P. (ed.). *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2006. p. 190-204.
- ANTTILA, E. Mind the body: Unearthing the affiliation between the conscious body and the reflective mind. In: ROUHIAINEN, L. (ed.). *Ways of knowing in dance and art*. Helsinki: Theatre Academy, 2007. p. 11-40.
- BACON, J. M.; MIDGELow, V. Processo de Articulações Criativas. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (org.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA-USP, 2015. p. 55-71.
- BOND, K. E. *Introduction to Experiential Inquiry*. Philadelphia, 2003. Slides and Lecture, Course Meaning in Dance.
- BOND, K. E.; RICHARD, B. "Ladies and gentlemen: What do you see? What do you feel?" A story of connected curriculum in a third grade dance education setting. In: OVERBY, L. Y.; LEPCZYK, B. (ed.). *Dance Current Selected Research*. New York: AMS Press, 2005. v. 5, p. 85-133.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2020.
- COHEN, B. B. *Sensing, Feeling and Action*. The Experimental Anatomy of Body Mind Centenring. Northampton: Contact Editions, 2003.
- CULL, L. Performance Philosophy-Staging a New Field. In: CULL, L.; LAGAAY, A. (ed.). *Encounters in Performance Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 15-38.
- DENZIN, N. K. *Interpretive interactionism*. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 2001.
- EAGLETON, T. *Literary theory: An introduction*. 2. ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOSTER, R. *Knowing in my bones*. London: Adam & Charles Black, 1976.
- FRALEIGH, S. Canyon Consciousness. In: BOND, K. (ed.). *Dance and the Quality of Life*. Dordrecht: Springer, 2019. p. 23-44.
- HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (org.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA-USP, 2015. p. 41-53.
- HOLLINGSHAUS, W.; DADDARIO, W. Performance Philosophy: arrived just in Time?. *Theatre Topics*, Baltimore, v. 25, n. 1, p. 51-56, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/576887>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- HUSSERL, E. *The idea of phenomenology*. New York: Springer, 1999.
- JOHNSON, B.; CHRISTENSEN, L. *Educational research: quantitative, qualitative, and mixed approaches*. 2. ed. Boston: Pearson Education, 2004.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

- KRENAK, A. O eterno retorno do encontro. In: Novaes, A. (org.). *A outra margem do Ocidente*. Minc-Funarte: Companhia das Letras, 1999. p.22-31.
- KRENAK, A. O tradutor do pensamento mágico. Entrevista cedida a Amanda Massuelae Bruno Weis. *Revista Cult*, São Paulo, 2019b. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ailton-krenak-entrevista/>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- LEPECKI, A. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia(s)*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 61-83.
- MCNEILLY, J. A phenomenology of Chunky Move's Glow: Moves toward a digital dramaturgy. *Australasian Drama Studies*, [s. l.], n. 65, p. 53-76, 2014. Disponível em: <https://literature-proquestcom.ezproxy.its.uu.se/pagelImage.do?ftnum=3529598421&fmt=page&area=criticism&journalid=0810-4123&articleid=R05162897&pubdate=2014>. Acesso em: 6 jan. 2020.
- MORAN, D.; MOONEY, T. *The phenomenology reader*. New York: Routledge, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of perception (C. Smith Trans.)*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- MOUSTAKAS, C. *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1990.
- MOUSTAKAS, C. *Phenomenological research methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.
- SILVA, M. L. Expansão da Cidade de Viçosa: a dinâmica centro-periferia. 2016. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Espírito Santo, [Vitória], 2016. Disponível: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/2049/1/tese_8298_medelin.pdf. Acesso em: 10 fev. 2019.
- SILVEIRA, J. C. F. Dramaturgia na dança, no teatro e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. *Dramaturgias*, Brasília, DF, n. 8, p. 44-71, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14966>. Acesso em: 22 mar. 2020.
- VAN KERKHOVEN, M. Le processus dramaturgique. *Nouvelles de Danse*, Bruxelas, v. 31, p. 18-25, 1997.
- VAN MANEN, M. Phenomenological pedagogy and the question of meaning. In: VANDENBERG, D. (ed.). *Phenomenology and educational discourse*. Johannesburg: Heinemann, 1997a. p. 41-68.
- VAN MANEN, M. Phenomenology in its original sense. *Qualitative Health Research*, London, v. 27, n. 6, p. 810-825, 2017. Disponível: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1049732317699381#:~:text=Phenomenology%20in%20its%20original%20sense%20aims%20at%20retrospectively%20bringing%20to,meaning%20of%20this%20lived%20experience>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- VAN MANEN, M. *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. 2. ed. Toronto: Transcontinental Printing, 1997b.
- VIEIRA, A. P. *The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education*. 2007. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Temple University, Philadelphia, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/28287828/The_Nature_of_Pedagogical_Quality_in_Higher_Dance_Education. Acesso em: 12 jan. 2019.
- VIEIRA, A. P. Processos Criativos e Dança: Diálogos em movimento. In: SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. (org.). *Processos Criativos em Arte/Educação: dos contextos educacionais à cena performativa*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018. p. 209-239.

ALBA PEDREIRA VIEIRA: é professora na Universidade Federal de Viçosa, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Tem trabalhos artísticos e publicações científicas no Brasil e exterior.

KAREN E. BOND: é professora no Programa de Pós-graduação da Universidade Temple (EUA). Tem publicações científicas, oficinas, palestras e cursos realizados em vários países. Trabalha com métodos de pesquisa experiencial.