



38

ANO 25, 2022.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

REPERTÓRIO

REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 25, N. 38, P. 1-252, 2022.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR:

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Sérgio Luís Costa Ferreira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO:

Hebe Alves da Silva

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
(PPGAC)**

COORDENAÇÃO DO PPGAC:

Joice Aglae Brondani

EDITORES-CHEFES

George Mascarenhas e Ivani Santana

ASSISTENTE EDITORIAL

Cristina Alves de Macêdo

EDITORES DE SEÇÃO

Persona: **Paulo Henrique Correia Alcântara**

Repertório Livre: **Thais Gonçalves**

Em foco (no. 38): **Ivani Santana e Beatriz Adeodato**

CONSELHO EDITORIAL:

Amilcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Cassia Lopes, Cassiano Quilicci, Cleise Mendes, Deolinda Vilhena, Edilene Dias Matos, Enrico Pitozzi, Eduardo Bastos, Fernando Mencarelli, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Giuliano Campo, Glauco Machado, Isabelle Launay, Josette Féral, Leonel Carneiro, Lúcio Agra, Marcos Barbosa, Maria Constança Vasconcelos, Meran Vargens, Nara Keiserman, Renato Ferracini, Rosângela Pereira de Tugny, Sergio Andrade, Silvana Garcia, Walmeri Ribeiro.

CONSELHO CIENTÍFICO

Adriana Silva Amorim, Ariane Guerra Barros, Bia Cerbino, Celso de Araújo Oliveira Jr., Christina Gontijo Fornaciari, Daniel Moura, Eduardo Tudella, Eliana Rodrigues, Erminia Silva, Gil Vicente Barbosa de Marques Tavares, Gisela Dória, Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, Júlio César de Souza Mota, Leonardo José Sebiane Serrano, Líria de Araújo Morais, Maicyra Leão, Máira Castilhos, Meran Muniz da Costa Vargens, Mônica Medeiros Ribeiro, Nayara Macedo Barbosa de Brito, Paula Alice Babtista Borges, Paulo Caldas, Rodrigo Morais Leite, Suzana Martins, Thales Branche, Yuri Magalhães.

PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro

EDITORIAÇÃO:

Zeta Studio

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA

IMAGEM DA CAPA:

Acervo: **Beatriz Adeodato**

Foto: **André Fernandes (2020)**

REPERTÓRIO é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado nas seguintes seções:

/ Em foco: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número (dossiê).

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico.

/ Repertório livre: texto ou conjunto de textos com temáticas e formatos variados, incluindo ensaios, resenhas, peças teatrais inéditas/traduições.

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.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – ano 25, n. 38 (2022.1)-
– Salvador: UFBA/PPGAC, 2018-.
252 p.;

Semestral

Continuada de: Repertório: teatro e dança.

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos.
I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/Brasil
Telefone: 55 (71) 3283-7858 – ppgac@ufba.br
www.teatro.ufba.br/ppgac

SUMÁRIO

EDITORIAL

6 **Ivani Santana**
Beatriz Adeodato

EM FOCO

MOVIMENTOS DO CORPO ESTESIOLOGICO EM MERLEAU-PONTY E A
EXPERIÊNCIA DA DANÇA

9 **Terezinha Petrucia da Nóbrega**

DANÇA FÓRUM PORQUE O CORPO ATUA COGNITIVAMENTE COMO
FÓRUM

47 **Lenira Peral Rengel**

PROCESSOS IMERSIVOS - A PERCEPÇÃO CINESTÉSICA COMO
OPERADORA DE SÍNTESES DE SABERES NA VIDA E NA ARTE

66 **Lilian Seixas Graça Graça**
Beatriz Adeodato Alves de Souza

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, ARTEFATO COGNITIVO E CRIATIVIDADE:
DA PERSPECTIVA VISUAL AO BALÉ CLÁSSICO

87 **Pedro Atã**
Joao Queiroz

PARTICIPATORY SENSE-MAKING IN DANCE IMPROVISATION

106 **Lochlan Walsh**
Paige Whitehead
Rebecca Todd

A SENSÇÃO DE REALIDADE CAUSADA POR CORPOS DIGITAIS

126 **Maíra Castilhos**

MEMÓRIA E CRIAÇÃO: ASPECTOS COGNITIVOS E O CONCEITO DE
EQUILÍBRIO DINÂMICO NO PROCESSO CRIATIVO DE BALANCE

147 **Lia Gunther Sfoggia**
Guilherme Bertissolo

REPERTÓRIO LIVRE

BAUBO E O FOGO: A CELEBRAÇÃO DA DEUSA VULVA EM SONHARES

167 **Alice Stefânia Curi**
Francisco Carlos Costa Filho

**O QUE SE PODE DIZER SEM QUE HAJA NINGUÉM PARA OUVIR? A
DRAMATURGIA PERFORMATIVA DE TIM ETHELLS E DO FORCED
ENTERTAINMENT**

194 **Francisco Gaspar Neto**

**CORPO EM EQUILÍBRIO: EXUFRIDA, UM ATO CÊNICO DE CURA COM
CONTORNOS DE ACROBACIA**

214 **Celine Spinelli**

**DES/ATENÇÃO, NARCISISMO E A TRANSMUTAÇÃO DO ESPAÇO
DOMÉSTICO EM BORN TO BE NA LIVE! – SELFISHCAMERA**

235 **Alessandra Montagner**



EDITORIAL

IVANI SANTANA

BEATRIZ ADEODATO

OS ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS sobre o corpo, advindos das ciências cognitivas, têm possibilitado novos olhares sobre a corporalidade na dança, na performance, no teatro e nas artes cênicas em geral. Principalmente a partir do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, com seu livro *Phénoménologie de la Perception* (1945), atravessamos marcos importantes, como a Teoria Enativista, proposta por Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, no livro *The Embodied Mind, Cognitive Science and Human Experience* (1991), o relevante trabalho do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson, com o *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought* (1999), ou ainda, *Being There: putting brain, body, and world together again*, de autoria de Andy Clark (1997), apenas para citar alguns nomes recorrentes em teses, dissertações e artigos no campo das artes cênicas. No século XXI, as referências bibliográficas dos trabalhos acadêmicos passaram a incluir também outros autores das ciências cognitivas, tais como Alva Noë,

Shaun Gallagher, Maxine Sheets-Jonhstone, Ezequiel Di Paolo, Hanne De Jaegher, Giovanna Colombetti, dentre outros.

Tais estudos carregam, em comum, a compreensão de que a mente e o corpo não são dissociados, matérias ou faculdades distintas como promulgado pelos dualistas. Emoção, razão, afetividade e sistema sensório-motor são processos entrelaçados destes seres vivos que estão em constante interação com seu meio ambiente, numa implicação de mão-dupla. Cada corpo deve ser compreendido pelos seus aspectos biológicos, fisiológicos, sociais, culturais e em toda sua pluralidade como sujeito imerso no mundo.

Os conceitos e teorias elaborados por esses pesquisadores das chamadas ciências cognitivas têm estimulado pensadores e artistas das artes cênicas a repensarem suas compreensões sobre o corpo da cena, desde as implicações do seu processo de formação e de criação artística, como as relações que estabelecem com seus contextos. Por esta via, pensar em uma técnica universal não faz sentido quando o corpo é percebido em seu contexto. A formação e a preparação corporal incluem o desenvolvimento de habilidades motoras, bem como também construções conceituais e afetivas. O próprio fazer artístico propicia conhecimento, pois sua ação está carregada de reflexões do mundo que habita.

Dessa forma, essas reflexões oferecem para as artes cênicas novas perspectivas para compreender a relação dos/das artistas da cena com o público e a implicação com suas configurações, com seus espaços de atuação, sejam eles físicos (palco, ambiente urbano, rural, etc.) ou virtuais, considerando nesse sentido do cinema à realidade virtual. Os estudos sobre cognição, portanto, têm fundamentado pesquisas nesse campo, voltadas para diversos assuntos, como processos criativos, formas de preparação corporal, investigações epistemológicas, metodológicas ou educacionais, dentre outras.

A seção Em Foco deste número conta com importantes contribuições de pesquisadores, acadêmicos e artistas que se dedicam a investigar as artes da cena, em articulação com as ciências cognitivas, e a partir de perspectivas bastante distintas e complementares. Os tópicos aqui contemplados são diversos e põem em pauta discussões muito atuais e de grande relevância para nossa área.

Alguns dos artigos se debruçam sobre aspectos mais políticos, trazendo, por exemplo, questões acerca do confronto das noções entre público e privado em configurações contemporâneas das artes cênicas. Nesse viés, dois artigos ainda fazem articulação com as ideias de Augusto Boal e sua arte de cunho ético emancipatório.

A questão da presença também é bastante explorada. Com um dos artigos propondo uma reflexão sobre o efeito de presença do ator que emerge a partir da fusão do teatro com a linguagem cinematográfica, problematiza a ideia da presença virtual, e suas implicações com a evolução técnica e tecnológica. Ainda sobre esse tópico, os hábitos perceptuais são abordados por outras autoras, a partir de uma análise de que estivemos submetidos a novos ambientes virtuais de interação, desde o início do momento pandêmico, o que acarretou a necessidade de construção de novas habilidades perceptivas. A percepção cinestésica é assim posta em pauta, levando em conta imersões correntes, tanto na vida cotidiana, como em situações de criação e fruição na arte. Especificamente sobre processos de criação, mais um artigo tangencia essas discussões, relacionando corpo/movimento como memória, memória implícita e Capoeira Regional.

Tensionamentos entre percepção, pensamento e ação também estão presentes entre os tópicos tratados pelos artigos. Sendo questões tão intrínsecas a nossos fazeres artísticos, aqui são abordadas tanto por uma perspectiva mais conceitual, buscando compreender a estesiologia do corpo na obra de Merleau-Ponty; quanto metodológica, trazendo a relação viva entre elas na prática teatral; quanto de uma via mais experiencial e imersiva, trazendo as tessituras de sentido construídas em tempo real, em contextos de improvisação participativa.

Dessa maneira, esperamos que esse número da *Revista Repertório* possa contribuir para o aprofundamento, a atualização e a diversificação da literatura especializada nessa temática de estudo! Desejamos a todos/todas uma boa leitura!

EM FOCO

MOVIMENTOS DO CORPO ESTESIOLÓGICO EM MERLEAU-PONTY E A EXPERIÊNCIA DA DANÇA

*ESTESIOLOGICAL BODY MOVEMENTS
IN MERLEAU-PONTY AND THE
EXPERIENCE OF DANCE*

*MOVIMIENTOS CORPORALES
ESTESIOLÓGICOS EN MERLEAU-PONTY
Y LA EXPERIENCIA DE LA DANZA.*

TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da.
Movimentos do corpo estesiológico em Merleau-Ponty e a experiência da
dança
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **9-46**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

O objetivo deste ensaio encontra-se nos movimentos para compreender a estesiologia do corpo na obra de Merleau-Ponty, em diálogo com a experiência da dança. A apreciação das obras do filósofo, em particular a Fenomenologia da percepção, A dúvida de Cézanne, *O olho e o espírito* e outros textos publicados postumamente, permitiu-nos percorrer o movimento das ideias sobre corpo e a estesiologia e sua relação com o sentir. Para Merleau-Ponty, o corpo é colocado no centro da experiência, do mundo-vida e das operações reflexivas. Mas, que corpo é esse? Não se trata aqui do corpo marcado pelo racionalismo cartesiano e seus desdobramentos. Mas, sim considerar o corpo sensível exemplar, o corpo dos afetos, da expressão, o corpo como criador de mundos subjetivos e intersubjetivos. Nesse movimento, entramos na dança para expressar nuances do corpo estesiológico.

PALAVRAS-CHAVE:

corpo; estesiologia; sentir; expressão; dança.

ABSTRACT

The objective of this essay lies in the movements to understand the aesthesiology of the body in Merleau-Ponty's work, in dialogue with the experience of dance. The appreciation of the philosopher's works, in particular the *Phenomenology of perception*, Cézanne's Doubt, *The Eye and the Spirit* and other texts published posthumously, allowed us to go through the movement of ideas about the body and aesthesiology and its relationship with feeling. For Merleau-Ponty, the body is placed at the center of experience, the lifeworld and reflexive operations. But what body is this? It is not a matter here of the body marked by Cartesian rationalism and its consequences. But to consider the exemplary sensitive body, the body of affections, of expression, the body as a creator of subjective and intersubjective worlds. In this movement, we enter the dance to express nuances of the aesthesiological body.

KEYWORDS:

body; aesthesiology; feeling; expression; dance.

RESÚMEN

El objetivo de este ensayo reside en los movimientos para comprender la estesiología del cuerpo en la obra de Merleau-Ponty, en diálogo con la experiencia de la danza. La apreciación de las obras del filósofo, en particular la Fenomenología de la percepción, La duda de Cézanne, El ojo y el espíritu y otros textos publicados póstumamente, nos permitió transitar por el movimiento de ideas sobre el cuerpo y la estesiología y su relación con el sentimiento. Para Merleau-Ponty, el cuerpo se sitúa en el centro de la experiencia, el mundo de la vida y las operaciones reflexivas. ¿Pero qué cuerpo es este? No se trata aquí del cuerpo marcado por el racionalismo cartesiano y sus consecuencias. Pero considerar el cuerpo sensible ejemplar, el cuerpo de los afectos, de la expresión, el cuerpo como creador de mundos subjetivos e intersubjetivos. En este movimiento entramos en la danza para expresar matices del cuerpo estesiológico.

PALABRAS CLAVE:

cuerpo; estesiología; sentir; expresión; danza.

A ESTESIOLOGIA É O SENTIR MESMO

Não pensar a estesiologia como um pensamento que desce num corpo. Isso é renunciar à estesiologia. Não introduzir um 'perceber' sem 'vínculos' corporais. (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 284)

A ESTESIOLOGIA EMERGE do corpo em sua sensibilidade.

Essa emergência envolve a percepção, compreendida como modo de conhecimento e como modo do afeto, em uma operação expressiva na qual o sensível e o inteligível se entrelaçam; a sensação e o pensamento se unem; a ética e a estética se vinculam; a natureza e a cultura se encontram; o corpo próprio – esse que chamo de meu – e o corpo do outro se refletem; a consciência e o inconsciente se comunicam por meio do imaginário, do simbólico, do sonho, do devaneio como vias que ativam nossa sensibilidade e expressão subjetiva e intersubjetiva. Em seu movimento de pensamento, Merleau-Ponty irá se dedicar aos vínculos corporais da consciência, da percepção, do conhecimento, da linguagem, da expressão como podemos reconhecer em sua trajetória de uma fenomenologia a uma ontologia indireta ou ontologia do ser sensível, segundo sua própria formulação, na qual a estesiologia ocupa um lugar de destaque. (MERLEAU-PONTY, 1945, 1964a, 1964b, 1995, 2000)

A noção do corpo estesiológico foi produzida no contexto da reflexão de Merleau-Ponty sobre a natureza e sua busca para ultrapassar as noções herdadas das

filosofias da consciência, incluindo uma crítica a própria fenomenologia. Essa crítica à fenomenologia é recorrente nas obras de Merleau-Ponty, desde a *Fenomenologia da percepção e, sobretudo, no projeto de trabalho apresentado ao Collège de France*. (MERLEAU-PONTY, 2000) *Tal crítica refere-se particularmente ao projeto husserliano de criar uma ciência eidética; bem como a ênfase em uma filosofia da consciência centrada em um cogito tácito, como lemos nas notas de O visível e o invisível (1964b).*¹ Merleau-Ponty, pouco a pouco, se desembaraça da hipótese perceptiva – ainda vinculada aos polos do sujeito que percebe e do objeto que é percebido, portando resquícios de um positivismo lógico e de uma filosofia da consciência – para se aproximar dos pintores modernos em uma nova estruturação do campo visual, da percepção e da inteligibilidade.

Nesse movimento de praticar uma fenomenologia da fenomenologia, destaca-se também o diálogo profícuo que Merleau-Ponty estabeleceu com a psicanálise e a cena do inconsciente como abertura de horizontes para seu movimento de pensamento, desde suas primeiras obras e, em particular nos cursos proferidos na Sorbonne e no *Collège de France* (MERLEAU-PONTY, 1945, 1968, 2003, 2006) ou ainda a relação expressiva entre filosofia e pintura como novo horizonte para a filosofia contemporânea, incluindo as relações entre o pensamento filosófico e a história social ou entre o estético e o político, por exemplo.²

O estudo do sensível, das sensações e do sentir na filosofia de Merleau-Ponty abre horizontes diversos para a emergência de saberes que se afastam das perspectivas dualistas e deterministas do corpo, do conhecimento e da existência. Com Merleau-Ponty, reconhecemos que há uma distância entre o sentir e sua expressão por meio do pensamento ou de uma linguagem, havendo sempre lacunas entre a experiência vivida e seu relato fenomenológico; assim como há afastamentos e aproximações entre o mundo da vida e suas explicações científicas ou filosóficas. Essa distância impulsiona a busca e a invenção de uma linguagem expressiva em arte, na filosofia, na educação de modo a ampliar e unir a percepção, o sentimento e o conhecimento por meio do diálogo entre diferentes saberes e áreas de conhecimento na criação de perspectivas e horizontes de compreensão.

Nesse contexto, a estesiologia apresenta-se como expressão sensível, sublinhando-se o vínculo entre corpo, pensamento e afeto na configuração do nosso

1 Título original: *Le visible et l'invisible* (1964b).

2 Imbert (2005, 2020) apresenta uma trajetória da filosofia de Merleau-Ponty demonstrando o desvio que o filósofo faz ao dialogar com a pintura ou cinema, problematizando a fenomenologia husserliana. Dosse (2019) apresenta uma importante reflexão sobre as relações entre fenomenologia e estruturalismo e a influência exercida por Merleau-Ponty na filosofia de Foucault, Deleuze, Kristeva, entre outros. Concordamos com Melançon (2018), Revel (2015), Peillon (1994), Lefort (1978), ao enfatizarem a dimensão política da filosofia de Merleau-Ponty em relação ao corpo e a sexualidade, à linguagem, às ciências humanas, as relações sociais entre outros aspectos da vida e do pensamento; inaugurando uma nova maneira de praticar a filosofia que terá importantes desdobramentos na cena filosófica nos anos 1960 na França, desdobrando-se a partir dos anos 1970 e 1980 para outros continentes, incluindo o Brasil.

conhecimento de si e dos outros, no conhecimento da história e de suas instituições, da vida e da existência. A experiência da dança, por exemplo, mobiliza o sentir e assim nos impulsiona ao movimento de criação de obras coreográficas e, mais amplamente, na invenção de um intermundo que acolhe e integra sensações, sentimentos, pensamentos, atitudes, movimentos que configuram nossa existência a um só tempo singular e histórica, pessoal e coletiva.

Neste ensaio, enfatizamos as relações com a arte, notadamente a pintura e a dança. Merleau-Ponty se interessa pela maneira de ver a pintura além da representação e de sua visibilidade que ele encontra nos gestos do pintor, em particular em Cézanne. Ao apreciar a obra de Cézanne, Merleau-Ponty não busca descrever o quadro, mas entrar na obra. Nessa imersão, parece ser mais importante não o que se vê, mas antes o que não é visto. Trata-se de um paradoxo, outra lógica de compreensão que convoca pelo movimento um novo modo de ver o campo visual. Um novo esquema corporal é configurado nesse ato de olhar, de entrar no quadro, de tornar-se pintura, visibilidade. (MERLEAU-PONTY, 1964a, 1996)

A ênfase na ontologia do ser sensível não se encontra naquilo que vemos, no objeto de arte, por exemplo; mas, na maneira que o quadro nos interpela e faz sentir, pensar, criar. Assim, o pintor diz em pintura, faz ver o invisível, produz uma inteligência na qual o movimento do corpo e do pensamento se entrelaçam, ressoam, refletem-se. Mas, o olhar não é natural, não se trata de um positivismo fenomenológico, com ênfase nas qualidades do objeto ou no qual apenas se inverteria a posição de polos opostos: o polo do objeto para o do sujeito do consciente, sujeito transcendental ou sujeito do conhecimento. Na leitura da obra de Merleau-Ponty, percebemos o entrecruzamento da fenomenologia da percepção e de uma ontologia do ser sensível e do sentir. Nesse movimento, o filósofo compreende o corpo estesiológico: o corpo que sente, que se move e se expressa por meio dos gestos, da linguagem, do pensamento, dos sentimentos, dos afetos.

O estudo do corpo exige o conhecimento de sua arqueologia, assim é preciso considerar as mudanças anatômicas na longa duração, a liberação da mão, a modificação dos maxilares, o aumento da caixa craniana. Mudanças que se fizeram demoradamente nos mamíferos superiores para a composição da morfologia do corpo humano. Assim, é por seu corpo que o homem se faz homem, e não pela

“descida” em seu corpo de uma capacidade de reflexão. Trata-se de uma corporeidade inscrita na história da própria natureza, na história da espécie, do sujeito e da cultura como podemos perceber ao percorrer atentamente o conjunto dos resumos e notas dos cursos dedicados ao estudo da Natureza, realizados entre os anos de 1956 e 1960 no *Collège de France*. (MERLEAU-PONTY, 1968, 1995)

Nesse contexto, percebemos uma compreensão da natureza que ultrapassa a noção de substância e de uma causalidade determinista na interpretação científica e filosófica, incluindo a revisão da compreensão do corpo como substância (res/extensa). Esta revisão nas reflexões sobre o corpo implica a recusa às noções idealistas e essencialistas que conotam a compreensão da corporeidade e da filosofia da consciência, na qual o corpo permanece como acessório ou instrumento, desvinculado da subjetividade. Nem naturalismo, nem transcendência, a natureza escapa às noções essencialistas, assim como o corpo humano. As noções estudadas nesses cursos liberam a natureza da ontologia da coisa, conferindo-lhe uma interioridade, mas esta também não é de ordem transcendental. A natureza é sutura original do homem e do mundo, está ao mesmo tempo dentro e fora de nós. A natureza é histórica, sobretudo as noções de natureza, mas há também o fundo inumano em relação à natureza que escapa às nossas formulações e que também não é da ordem do naturalismo. (MERLEAU-PONTY, 1968, 1995)

Merleau-Ponty opera o deslocamento de uma fenomenologia transcendental e eidética para a experiência do ser bruto ou ser selvagem, ou seja, o ser da criação, àquele que não se reduz ao organismo biológico ou social, mas que é atravessado pela estesiologia em sua expressão como ser no mundo, inscrevendo-se em uma história e em uma cultura por meio da linguagem e do contato com as experiências vividas. Na história do pensamento filosófico, embora a redução eidética seja um avanço face às perspectivas positivista e criticista do conhecimento; para superar o intelectualismo, a redução fenomenológica deverá considerar o movimento e sua imbricação com o mundo das experiências vividas e seus múltiplos sentidos. Nota-se ainda que o processo de redução fenomenológica se apresenta como interrogação da própria experiência, alargando o campo de sentidos para os fenômenos e situações vividas. Ainda que reconheça distâncias e lacunas entre a sensibilidade e o conceito, Merleau-Ponty irá enfatizar o processo de descrição fenomenológica das experiências por meio das narrativas, dos relatos pessoais,

da expressão estética e de outros caminhos que enfatizam os vínculos corporais em sua polifonia de sentidos. (MERLEAU-PONTY, 1945, 1968, 1995, 2000, 2006)

Compreendemos que ao transitar da fenomenologia da percepção para a ontologia do ser sensível Merleau-Ponty pratica uma fenomenologia sem fenômeno, uma fenomenologia que não se fecha em essências eidéticas; mas que se abre ao diálogo com outrem na constituição de um *intermundo*, por meio da expressividade da linguagem, notadamente da fala falante – a que nos faz falar; ou ainda nos desvios que a poesia realiza, ampliando os sentidos semânticos e imagens poéticas; bem como, investindo nas experiências de seus personagens; no movimento visto pelo cinema; nos relatos e memórias de experiências vividas; nos rumores de uma vida que flutuam na escuta psicanalítica. Esses elementos são exemplos de gradientes sensíveis para a estesiologia, em uma percepção vinculada ao corpo e sua expressão intersubjetiva.

O filósofo critica ainda a definição do humano por cefalização ou pela reflexão e assim, “compreende-se melhor que o corpo humano não seja para o homem o revestimento de sua ‘reflexão’, mas reflexão figurada (o corpo se tocando, se vendo) e o mundo não um em si inacessível, mas o ‘outro lado’ do seu corpo”.³ (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 335, tradução nossa) Merleau-Ponty descreve a animação do corpo humano, não como descendo nele uma consciência ou uma reflexão pura; mas sim como metamorfose da vida. Tal atitude compreensiva exige uma estesiologia, ou seja, uma capacidade de sentir como sistema de equivalências entre a sensação física, o sentimento – no sentido de afeto e da relação com outrem e o sentido semântico: linguístico, cognitivo, cultural, histórico.

A compreensão do corpo em Merleau-Ponty dirige-se à alteridade, posto que nossa corporeidade é lacunar, ela convoca o olhar do outro e seu corpo inteiro em uma relação intercorpórea e intersubjetiva. Dessa maneira, o corpo passa no mundo e o mundo passa no corpo, constituindo linguagem, uma fisionomia, um fio de silêncio, uma expressão que abre horizontes de silêncio, de comunicação, de expressão. Há uma abertura do meu corpo a outros corpos assim como há uma articulação dos corpos no mundo, assim, compreendemos que a estesiologia ocupa-se dos vínculos corporais entre o corpo próprio, esse que chamo de meu e o corpo do outro.

3 “on comprendre mieux que le corps humain n'est pas pour l'homme doublure de sa 'réflexion', mais réflexion figurée (le corps se touchant, se voyant), ni le monde un en soi inaccessible, mais 'l'autre côté' de son corps”.

Para Merleau-Ponty (1960, 1991), o corpo é o órgão para o outrem. Meu corpo próprio é feito do corpo do outrem, assim a sinergia como ocorre através do aperto de mãos, do olhar, da pele, da escuta, da voz, da vociferação, do silêncio são aberturas para uma existência geral que liga o corpo e o mundo, eu e outrem, corporeidade e intercorporeidade. Essa sinergia entre os corpos é um fundamento da noção de intercorporeidade, compreendida como uma aderência corpórea do sensível e de sua expressão na linguagem em sua polifonia, adquirindo um sentido na sedimentação da cultura e na historicidade.

Tomando como referência o curso sobre *O mundo sensível e o mundo da expressão*, primeiro curso ministrado por Merleau-Ponty no *Collège de France*, temos que a vida perceptiva é expressiva, intercorpórea e intersubjetiva.⁴ Neste curso, três temas se destacam: a visão, o movimento, o esquema corporal. O esquema corporal relaciona-se ao corpo e sua expressividade no espaço, sendo ao mesmo tempo um agenciamento interno e uma abertura existencial. Vejamos, por exemplo, a imagem de *La Danse* de Matisse para compreender não a essência ou definição matemática do círculo, mas sua circularidade em uma diversidade de experiências. Na fenomenologia, portanto, não se busca a essência do círculo, o que ele é em ideia; mas sua expressividade, a saber: a circularidade vivida como modulação típica da existência que se expressa nas experiências vividas. Na filosofia de Merleau-Ponty não se busca a essência do corpo, mas a corporeidade vivida como abertura ao mundo, modulação típica dos acontecimentos e dos afetos, o que inclui o mundo cultural, a historicidade, o mundo da linguagem e dos símbolos.

A corporeidade liga-se, portanto, ao esquema corporal como uma práxis regida pela ubiquidade espacial do gesto, possibilitando uma amplitude da percepção. Como exemplo dessa ubiquidade, Merleau-Ponty (2011) apresenta o estudo do cinema, posto que o caráter estroboscópico deste suporte permite estudar o movimento em suas fases. O movimento estroboscópico do cinema mostra o movimento não só dos objetos, mas aqueles do espectador que, por sua vez, aporta ao espetáculo sua intersubjetividade para a fabricação de sentidos estéticos, afetivos, éticos, culturais, entre outros.

Nota-se que o movimento não é uma decisão do espírito, o corpo se move e ao fazê-lo desdobra-se em diferentes percepções. A visão não é uma operação de

4 Destaca-se que ao abordar o corpo próprio e o corpo do outro a fenomenologia recusa o psicologismo, como podemos compreender últimos escritos de Husserl (2000); bem como em Merleau-Ponty. Neste último, destaca-se o diálogo com os estudos da história, da antropologia, da psicanálise, da arte e de outros campos das ciências humanas, que impulsionaram Merleau-Ponty na superação do psicologismo, de uma filosofia da consciência ou do sujeito *solipsista*. O sujeito individual está atado a um mundo cultural e histórico no qual as relações que se estabelecem são consideradas fundamentais no processo perceptivo. Como consequência, compreende-se que a subjetividade se constrói na relação com outrem, por isso o tema da intersubjetividade e da intercorporeidade é presente no horizonte fenomenológico e na ontologia de Merleau-Ponty (1945, 1968, 1991, 1995, 2000, 2006, entre outros).

pensamento, um mundo de idealidade sem vínculos corporais. Merleau-Ponty busca na sensibilidade do corpo essas referências vivas. Mas, é preciso restituir também o sentido do que seja o sensível, sua relação com a sensação, com a linguagem e a expressão. Nota-se que a cor não é somente uma *quale*, uma película de ser sem espessura, mas sim uma concreção de sentidos polimorfos: linguísticos, afetivos, históricos, simbólicos. “Clandel diz aproximadamente que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho”.⁵ (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 174, tradução nossa) A linguagem em seu sentido semântico parece não dar conta desse universo colorido das sensações, haja vista a polissemia mencionada. Por exemplo, a cor vermelha expressa múltiplos sentidos, conforme a experiência vivida em suas relações intersubjetivas, como podemos examinar nesse trecho de *O visível e o invisível* (1964b, p. 174, tradução e grifo nosso):

Com mais razão, a roupa vermelha liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível. Pontuação no campo das coisas vermelhas, que compreende as telhas dos tetos, a bandeirola dos guardas das estradas de ferro, a bandeira da revolução, alguns terrenos perto de Aix ou de Madagascar, ela também o é no campo das roupas vermelhas, que compreende, além dos vestidos das mulheres, as becas dos professores e dos advogados-gerais, os mantos dos bispos, como também no dos adornos e dos uniformes. E seu vermelho não é, precisamente, o mesmo, conforme participa numa constelação ou noutra, conforme nele participa a pura essência da revolução de 1917, ou a do eterno feminino, ou do promotor público ou das ciganas vestidas à hussarda que, há vinte e cinco anos, reinavam num restaurante da *Champs Elysées*. Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas as suas participações perceberíamos que uma cor nua, e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma

5 “Clandel dit à peu près qu’un certain bleu de la mere est si bleu qu’il n’y a que le sang qui soit plus rouge”.

modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade.⁶

A longa citação retirada da obra *O visível e o invisível* é significativa para compreender o sensível em Merleau-Ponty para além da sensação compreendida, no sentido empirista, como uma qualidade do objeto; bem como ultrapassar a atitude intelectualista e a primazia do conceito. O vermelho é um fóssil de mundos imaginários, afirma o filósofo, unindo a sensação e o sentimento advindo das experiências vividas, individuais e coletivas, culturais e históricas, expressas nas diferentes participações do vermelho como ser colorido e intersubjetivo: o vermelho das vestes dos promotores, o vermelho das saias das ciganas, o vermelho da revolução, o vermelho do eterno feminino. A visibilidade do vermelho liga-se ao movimento do corpo e das experiências vividas em sua natureza intersubjetiva. Para o nosso filósofo, entre as cores há o tecido da carne que as duplica, sustenta e alimenta. Assim, “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne”.⁷ (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 178, tradução nossa)

Para pensar essa realidade do corpo sensível, Merleau-Ponty (1964b) evita as tentativas clássicas, os impasses tradicionais relacionados ao dualismo filosófico ou ao positivismo lógico e científico. Ele reconhece a dupla pertença do corpo: à ordem do “objeto” e à ordem do “sujeito”; bem como considera as relações inesperadas entre essas duas ordens. Assim, irá propor uma terceira via a qual se configura nas relações corpo e mundo e que se encontra delineada na noção de sentir. O sentir agrega a um só tempo a experiência perceptiva, incluindo os afetos, a estesiologia e a dimensão semântica do conceito. Sobre essa aderência corpórea do sentido, em sua história fenomenológica da pintura, Didi-Huberman (2012) diz que o próprio sentido é um entrelaçamento no qual pelo menos três paradigmas se produzem em nós: o semiótico, o estético, o patético (*pathos*). Desse modo, a operação sensível é capaz de designar o sentimento (o *pathos*), a sensação (*aisthesis*, a estética), a significância (o semiótico) e ainda o juízo (reflexão, crítica, ética).

O corpo estesiológico encontra-se em uma relação sinérgica com outros corpos, sendo capaz de configurar de esquemas corporais originais haja vista que temos

6 “A plus forte raison, la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et, par lui, à un tissu d’être invisible. Pontuaction dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, les drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains près d’Aix ou à Madagascar, ele est aussi dans celui des robes rouges, qui compred, avec des robes des femmes, des robes des professeurs, d’éveques et d’avocats généraux, et aussi dans celui des parues et des uniformes. Et son rouge. À la lettre, n’est pas le même, selon qu’il parît dans une constellation ou dans l’autre, selon que précipite em lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l’éternel féminin, ou celle de l’accusateur public, ou celle des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnait il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées. Um certain rouge, ‘cest aussi un fossile ramné du fond des mondes imaginaires”.

7 Texto original:

“L’épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire ele seul moyen que j’ai d’aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair”.

movimentos que não conduzem a parte alguma: como movimentos do rosto, alguns gestos, movimentos da boca, da garganta, tais movimentos terminam em sons e eu os ouço, não os vejo, mas os ouço, pois sou um ser sonoro. “Esta nova reversibilidade e a emergência da carne como expressão constituem o ponto de intersecção do falar e do pensar no mundo do silêncio”.⁸ (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 190, tradução nossa)

De acordo com Saint-Aubert (2013), a passagem no pensamento de Merleau-Ponty do corpo à noção de carne se faz através de muitas mediações, sendo uma delas a noção de esquema corporal como organização sensorial de nossa vida como podemos encontrar no curso *Le monde sensible et le monde de l'expression* ou nos cursos sobre a Natureza. Mais recentemente, Saint-Aubert (2021), afirma que a vida perceptiva convoca nossa instituição corpora, sua animação desejante e sua expressividade plural, em uma relação de incorporação com o mundo percebido.

Em nossa leitura destacamos a experiência do corpo estesiológico e o sentir mesmo como experiência epistemológica, estética e existencial. Compartilhamos com Merleau-Ponty a intenção de compreender o pensamento como um ato do corpo e sua expressão como sendo uma linguagem ora falante, ora silenciosa, que abrem o caminho para uma ontologia do ser sensível na obra do referido filósofo. Trata-se de uma ontologia que não segrega o corpo e o pensamento, a razão e a sensibilidade, a natureza e a cultura. (NÓBREGA, 2008, 2010, 2014, 2015)

Em suas incursões sobre a pintura, notadamente sobre a obra de Cézanne, Merleau-Ponty (1964a, 1996) irá compreender a inteligibilidade do corpo como modo expressivo. Trata-se aqui de uma nova maneira de praticar a filosofia para além do espetáculo perceptivo do sujeito que percebe e do objeto que é percebido, mergulhando na experiência do corpo e em seus gestos. A filosofia de Merleau-Ponty aporta novos sentidos ao sentir e sua potência expressiva. O filósofo aprofunda a compreensão do corpo como sensível exemplar por meio do qual somos, sentimos, desejamos, pensamos, falamos, conhecemos, criamos, existimos, dançamos.

8 Texto original: “Cette nouvelle réversibilité et l'émergence de la chair comme expression. Sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence”.

O MISTÉRIO DAS SENSAÇÕES: A INTELIGIBILIDADE DO CORPO E SUA EXPRESSIVIDADE

O olho e o espírito (1964a)⁹ foi o último escrito que Merleau-Ponty pode concluir em vida. André Chastel havia solicitado ao filósofo uma contribuição para o primeiro número da revista *Art de France*, ele então escreveu esse ensaio, ao qual consagrou boa parte de suas férias de verão, em 1960. Instalado por dois ou três meses no Thollonet, na região de Aix-en Provence, desfrutando diariamente da paisagem que guarda para sempre a marca do olho de Cézanne, Merleau-Ponty interroga a visão e a pintura. Ele interroga

como pela primeira vez, como se ele não houvesse no ano anterior reformulado suas antigas questões em *Le visible et l'invisible*, como se todas as suas obras anteriores e, inicialmente, o grande edifício da *Phénoménologie de la perception* (1945) não pesassem sobre seu pensamento ou talvez pesassem demais, de tal maneira que seria necessário esquecê-las para recuperar a força do espanto. (LEFORT, 1964, p. 2, grifo do autor)

Segundo Lefort (1964), nesse texto a palavra se liberta dos constrangimentos da teoria, pois há uma celebração do corpo na pintura na qual Merleau-Ponty irá procurar o primeiro espanto que “nasce do único fato de ver, de sentir e de surgir, lá – do fato desse duplo reencontro do mundo e do corpo, a fonte de todo saber e que excede o concebível”. (LEFORT, 1964, p. 3) Tal é, para ele, o charme, o encanto singular que exerce esse último escrito. Merleau-Ponty (1964b), enfatiza a experiência de ver e sua meditação sobre o corpo, sua apreciação da pintura com emblemas de sua maneira particular de filosofar ao mesmo tempo que expressa sua ontologia sensível.

O que a visão e o visível demandam ao pensamento? Como a pintura provoca a filosofia a pensar para além das coisas já ditas, já vistas, já instituídas? Esse é o tema do ensaio e das últimas obras do filósofo, a interrogação sobre uma ontologia do corpo e do sensível. “O que tento traduzir-lhes é mais misterioso, enreda-se

9 Título original: *L'œil et l'esprit* (1964a).

nas raízes do ser, na fonte impalpável das sensações”.¹⁰ (CÉZANNE, 1858 apud MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 7) A citação de Cézanne, que se apresenta como epígrafe na abertura do ensaio *O olho e o espírito* (1964a), sintetiza o investimento de Merleau-Ponty em uma filosofia cujo enraizamento encontra-se no corpo e no sensível. Ontologia que apresenta novas questões e que exigirá do filósofo uma nova linguagem, um novo vocabulário e uma nova forma de expressar-se filosoficamente da qual decorre não só a revisão do seu pensamento em *O visível e o invisível* (1964b) e mesmo nas notas de curso sobre a Natureza, mas também o encontro cada vez mais frequente e intenso com a arte e com a psicanálise, naquilo que podem animar a compreensão do corpo estesiológico, do corpo e de suas sensações, sentimentos, sentidos expressivos e linguajeiros.

O corpo com fonte de sensações celebra essa ontologia do ser bruto, ser selvagem, ser da indivisão que corresponde a nossa capacidade de criar sentidos ainda não estabelecidos, embora apoiem-se na sedimentação da cultura e na historicidade como mencionamos anteriormente neste ensaio. Tal compreensão expressa não somente a busca por ultrapassar conceitos dualistas, mas sim o movimento do pensamento para realizar a experiência e não apenas sua descrição ou explicação. Ali, instalado no Thollonet, olhando a paisagem que marcara para sempre o olho de Cézanne, o filósofo faz da filosofia uma experiência de vida, uma ação sobre o mundo, cujos instrumentos são as sensações do corpo, a palavra, a escuta e a linguagem de uma maneira nova em seu percurso. Embora já houvesse ensaiado essa escritura em textos como a “Dúvida de Cézanne” e a “Prosa do mundo” (2002), em *O olho e o espírito* (1964a), Merleau-Ponty realiza uma filosofia poética, recusando, como diz Lefort (1964, p. 8), “os artifícios da técnica que uma tradição acadêmica acreditou ser inseparável do discurso filosófico”.

A pintura não é apenas ilustração em sua filosofia, mas um modo de pensar por meio da celebração do corpo e dos gestos do pintor. Uma pintura e uma filosofia que se inscreve no corpo do mundo e que habita o espaço e o tempo em profundidade, isto é, que considera a dimensão imemorial do corpo, sem recusar a dimensão do presente e da temporalidade. Essa filosofia do corpo é misteriosa, é enigmática, posto que não pode ser reduzida a esquemas explicativos e lógicos universais dados a todos de uma mesma maneira e de uma vez por todas com clareza e distinção. É uma filosofia que se move no mundo e, nesse movimento, olha

10 “Ce que j’essaie de vous traduire est plus mystérieux, s’enchevêtre aux racines même de l’être, à la source impalpable des sensations”.

e é capaz de enxergar possibilidades de ser, de viver, de conhecer. Uma filosofia que compreende que o olhar se exerce sempre em uma perspectiva inscrita no corpo e que, portanto, revela e esconde os gestos, os sentidos, as significações subjetivas e intersubjetivas.

De fato, o ensaio *O olho e o espírito* (1964a) é um registro significativo da ontologia do sensível e do corpo estesiológico em Merleau-Ponty, no qual apresenta uma crítica ao positivismo científico e afina-se com a arte, em particular a pintura, como emblema de uma operação expressiva de sua filosofia e do pensamento de modo mais amplo. “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 9) A frase que abre o ensaio apresenta uma síntese da visão que Merleau-Ponty tem da ciência moderna e de suas operações lógicas. Desse modo, a ciência constrói modelos, opera por meio de índices ou de variáveis que somente de longe se confrontam como o mundo real. Trata-se, segundo o filósofo, de um pensamento operatório, artificial que guarda o sentimento de opacidade do mundo. Sobretudo na filosofia da ciência há uma compreensão que a ciência se reduz a um conjunto de técnicas e de resultados, mas, no entanto, o que a ciência capta através dos experimentos foi inventado por ela mesma, pelos modelos que constrói e em seguida verifica.

Merleau-Ponty (1964a), vai interrogar a pintura e o modo como essa interessa ao conhecimento por meio da ciência secreta do pintor, do enigma do corpo e da visibilidade celebrada pelo trabalho do artista como meio de interrogar a própria filosofia como discurso e como um discurso sobre o ser.

É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações faz-se necessário reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas que é um entrelaçamento de visão e movimento. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 16)

Vemos o que olhamos. O que seria da visão sem o movimento dos olhos? Para Merleau-Ponty a visão depende do movimento dos olhos, pois o mundo visível é aquele dos projetos motores que são partes totais deste Ser. Assim, “todos os

meus deslocamentos figuram em um canto de minha paisagem, são transportados sobre a carta do visível”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 17)

A visão do ponto de vista fenomenológico não é uma operação de pensamento ou um mundo de idealidade expresso em um pensamento de ver que se afasta da experiência sensível que lhe anima. Imerso em seu corpo, ele mesmo visível, o vidente não apenas se apropria do que vê, ele amplia sua percepção e sua abertura ao mundo. Nesse ato, ele que olha todas as coisas pode também olhar-se. Esse paradoxo da relação corpo e mundo, daquele que toca e é tocado, constitui-se não de modo transparente a si mesmo, sem lacunas, sem falhas; mas, apresenta-se como inerência: como vínculo, entrelaçamento ou quiasma no vocabulário de Merleau-Ponty. Assim, a configuração do corpo contém a configuração de suas relações com o mundo (outro, história, cultura), posto que o mundo é feito do mesmo estofado do corpo e de suas experiências. (MERLEAU-PONTY, 1964a, 1964b)

O corpo em sua reflexividade é a um só tempo sensível e sentiente, posto que vê e é visto, toca e é tocado. Entre o corpo e o mundo configura-se uma relação não de apropriação ou de posse; mas sim de inerência, prolongamento, abertura em que não há divisão ou separação entre aquele que vê com o que é visto, do sentir e do sensível, mas uma operação expressiva. Como esse fenômeno da reflexividade é possível? Merleau-Ponty (1964b) dirá que não há duas substâncias distintas: a do corpo e a do mundo, ambos são feitos do mesmo estofado. Para compreender essa reflexividade do corpo é preciso reconhecer uma lógica paradoxal, que opera não através da identidade ou da essência, mas com antinomias. Nesse contexto paradoxal, a reflexividade do corpo em sua ação sensível e sentiente não se reduz a processamentos de informações físico-químicas, pois incluem a relação com o mundo em sua alteridade.

Trata-se, portanto, de uma outra forma de compreender a humanidade e a própria natureza por meio das relações corporais que se estabelecem no ato de ver, de sentir, de se movimentar, de sentir com outrem. Essa compreensão do corpo em Merleau-Ponty já pode ser percebida quando o filósofo examina as experiências da doença, da sexualidade e da linguagem na obra *Fenomenologia da percepção* (1945),¹¹ reconhecendo o sensível como expressão da corporeidade, uma maneira de ser e de agir singular para um ser humano na relação consigo mesmo, com

11 Título original: *Phénoménologie de la perception* (1945).

o outro, com o mundo. O exame da pintura irá trazer outros elementos para a filosofia de Merleau-Ponty, tendo o olho como metáfora do corpo e a visibilidade como emblema da reversibilidade dos sentidos. Merleau-Ponty (1964a) dirá que há uma visibilidade secreta que está diante de nós, mas que não é somente um eco em nosso corpo, mas uma equivalência interna; assim como Cézanne dirá que a natureza não está fora, mas no interior.

Não se trata aqui de um terceiro olho que faria a equivalência entre o dentro e o fora, o vidente e o visível, o sensível e o conceito. Essa operação é possível porque nossos olhos são mais que receptores para a luz, a cor, os visíveis do mundo. O corpo em sua sensibilidade permite esse prolongamento do olhar: “o olho vê o mundo e o que lhe falta para tornar-se pintura”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 25) Através do exame da pintura, dos gestos do pintor Merleau-Ponty busca expressar a sua ontologia do ser sensível. Assim, para ele o olho vê o mundo e o que lhe falta para ser quadro, assim como o olho permite ver o que falta no quadro para ser uma obra. Em uma das cenas do filme *Moça com brinco de pérolas* (2004), o pintor Vermeer mostra a sua musa o truque do espelho e da perspectiva que ilustram essa passagem do pensamento de Merleau-Ponty, essa operação do olho e do olhar, da visão e da visibilidade como um impacto sobre o olho e sobre o mundo. Trata-se de uma ação, de uma experimentação do corpo no mundo através do olhar e dos gestos do pintor. Assim, na experiência do visível é possível perceber a potência do movimento, as duplicações sensíveis e o prolongamento do corpo no mundo para criar, no caso, da pintura, o quadro.

A pintura nos dá o volume do mundo, a textura do ser que o homem habita. “A interrogação da pintura visa em todo caso a gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 30) O que é essa gênese secreta das coisas em nosso corpo? O pintor vive na fascinação, suas ações, seus gestos, seus traços se confundem com o mundo que ele vê. Essa relação não é uma relação de causalidade entre o vidente e o visível, mas uma aproximação de natureza indivisível, uma ligação sensível e sentiente entre o corpo e o mundo. Nas experiências de meditação e mesmo em outras situações, por exemplo, há esse sentimento de indivisão do ser e do mundo. Para Merleau-Ponty podemos procurar no quadro uma filosofia figurada da visão, uma espécie de iconografia. Na pintura holandesa podemos encontrar esse olhar emblema da pintura de forma

que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos, como os instrumentos, os signos, o espelho surgiram sobre o circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível.

O espelho como recurso técnico apresenta-se como emblema dessa reflexividade do corpo sensível e sentiente. Nesse contexto, podemos compreender que

toda técnica é técnica de corpo. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, ele a traduz e a duplica. Por ele, meu exterior se completa e tudo o que eu tenho de mais secreto encontra-se nessa visão. (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 33)

Para ele, os pintores sempre sonharam diante dos espelhos, pois por meio desse “truque mecânico”, como ocorre na perspectiva, eles reconheceram a metamorfose do vidente e do visível que é a definição de nossa carne e aquela de sua vocação [vocação dos pintores]”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 33-34) Merleau-Ponty pensa o recurso do espelho e da reflexividade do corpo como possibilidade de expressão intersubjetiva posto que “movimento, tato, visão se aplicam, a partir de então [a partir da reflexividade], ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão”.¹² (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 188-189)

Em *O olho e o espírito* (1964a), Merleau-Ponty examina a concepção de Descartes sobre a visão, notadamente em *La Dioptrique*. Ele afirma que um cartesiano não se vê no espelho, sua visão é pensamento de ver, sua imagem é um efeito do mecanismo das coisas. Para Merleau-Ponty (1964, p. 36), tal concepção “é o breviário de um pensamento que não quer mais assombrar o visível e decide de reconstruí-lo conforme o modelo dado pela reflexão”. Para ele, a filosofia cartesiana desejou exorcizar os espectros para construir um pensamento sobre o mundo sem equívocos. O modelo cartesiano da visão é o tato, assim ele nos desembaraça da ação a distância possibilitada pela visão, condição que faz toda a dificuldade da visão e toda a sua virtude. Diante da pintura, Merleau-Ponty interroga, reflete e se espanta sobre como o murmúrio

12 Em publicações anteriores ao *O olho e o espírito* (1964a), Merleau-Ponty considera o estádio do espelho concebido por Lacan. Para a criança a imagem especular significa uma recuperação de seu próprio corpo que até então encontrava-se fragmentado. Graças ao espelho acontece essa integração visual na consciência proprioceptiva da criança. Lacan adverte para o outro lado dessa imagem especular ligada ao mito de Narciso, quando a libido se sua volta para o próprio corpo, com a predileção por si mesmo e a tendência para a morte. Mas, o espelho ou imagem especular também permite se constituir pelo olhar do outro, identificando-se com uma imagem necessária para estabelecer uma relação com o outrem (MERLEAU-PONTY, 2006)

das cores pode nos apresentar as coisas, florestas, tempestades, enfim um mundo pictórico ao integrar a perspectiva, como um caso particular, a um poder ontológico mais amplo, posto que não é apenas visível, mas um poder reflexivo que, a um só tempo, dá a ver e a pensar.

O filósofo afirma que a perspectiva da Renascença encorajou a pintura a produzir livremente experiências de profundidade, em geral, apresentações do Ser. Mas, ela “é um caso particular, uma data, um momento em uma informação poética do mundo que continua após ela”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 51) Para ele, a história da pintura moderna e seu esforço para se liberar do ilusionismo e para adquirir suas próprias dimensões tem uma dimensão metafísica. A metafísica a que o filósofo se refere não mais ao essencialismo, mas está diretamente ligada à contingência e que não impede a pluralidade das interpretações. Assim como os pintores modernos romperam com a perspectiva clássica da representação, Merleau-Ponty ultrapassa o sentido clássico da metafísica como uma reflexão idealista que busca essências eternas, imutáveis. O filósofo considera a contingência, a pluralidade das interpretações e a história como possíveis temas filosóficos, ampliando o cenário filosófico. A obra de arte abre um campo, metamorfoseia-se, reinterpreta as obras já existentes. Esse movimento funda uma meditação filosófica, uma maneira ativa de ser e de fazer a experiência de ver o quadro, por exemplo.

A reflexão de Merleau-Ponty sobre a pintura também coloca em cena a relação entre a história e a filosofia. A espessura dos sentidos, tarefa do historiador, alimenta uma meditação filosófica. Trata-se, portanto, de domínios singulares do conhecimento, mas que juntos podem apresentar questões fundamentais para o conhecimento e para a experiência humana. Há então uma frequentação entre ambas que remetem a relação entre os homens, suas ideias e suas ações. Uma história e uma filosofia por contato, por contágio e frequentação dos seres, dos acontecimentos, dos lugares, das narrativas e das percepções. Trata-se de uma filosofia que habita o sensível e que pensa o mundo a partir do contato com o espaço, o tempo, a presença e a animação do corpo através do movimento que transforma o mundo em obra de pensamento, obra de linguagem, obra de arte. O exemplo da percepção como contato do corpo com o mundo é emblemático, senão vejamos:

Quando eu vejo através da espessura da água o azulejo no fundo da piscina, eu não o vejo apesar da água, os reflexos, eu o vejo justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essa zebruras do sol, se eu vejo em esta carne a geometria do azulejo, então eu cessaria de ver como ele, onde ele a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A água mesma, essa potência aquosa, o elemento doce e cintilante, não posso dizer que ela esteja no espaço: ela não está alhures, mas ela não está na piscina. Ela o habita, ela ali se materializa, mas não está contida ali [pois], se eu elevo meus olhos em direção aos ciprestes vejo a rede dos reflexos e não posso contestar que a água também o visita. É essa animação interna, esse esplendor do visível que a pintura procura sob o nome de profundidade, espaço, cor. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 70-71)

A paisagem que fez vibrar a pintura de Cézanne certamente inspirou nosso filósofo em sua formulação de uma filosofia do corpo estesiológico. Observa-se que a percepção está vinculada as relações com o espaço, o tempo, com o corpo que se dirige através do olhar e de suas sensações para, em um instante, unir essa imagem da água aos ciprestes, a uma possível brisa que toca a pele e assim, uma animação interna se elabora, transformando-se em percepção, em um modo de ver que ata o corpo e o mundo.

Compreende-se que o esforço da pintura moderna não se encontra em escolher entre a linha e a cor ou entre a figuração das coisas e a criação de signos, mas sim multiplicar o sistema de equivalências, romper sua aderência, criar novos materiais e novos meios de expressão, através do reexame e do reinvestimento daqueles que já existem. Trata também do movimento como visto na cronofotografia, nas análises cubistas, nas esculturas de Rodin e no cinema como diferentes visões do movimento. Nesse quadro, o olho abre a alma para o que não é alma no sentido clássico do termo. Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória, que o que vemos não seja o mundo mesmo, assim ele aceita com dificuldades o mito das janelas da alma. (MERLEAU-PONTY, 1964a)

Há para Merleau-Ponty (1964a), uma historicidade da pintura que avança nos labirintos por desvio e transgressão. Nós somos fascinados pela ideia de adequação

intelectual que esse pensamento mudo da pintura nos deixa a impressão de uma palavra paralisada. Para ele, se respondemos que nenhum pensamento se destaca com efeito de um suporte e que a razão humana é o deslizamento do solo sob nossos passos, causa em alguns certa decepção e lamento. Com efeito, com essa atitude, ele problematiza o pensamento criticista. Merleau-Ponty quer mergulhar no sensível para encontrar as significações afetivas que existem entre as coisas e o nosso modo humano de percebê-las. As coisas simbolizam e evocam uma certa conduta, uma certa atitude, um sentimento. Há uma aproximação vertiginosa entre nós e as coisas da ordem sensível, os pintores mostram isso muito bem. Nessa atmosfera irá criticar o pensamento racionalista, àquele que tem como único modelo o homem normal, saudável, adulto, civilizado e que desconsidera os animais, as crianças, os doentes, os loucos, os primitivos. (MERLEAU-PONTY, 2002b)

Merleau-Ponty (2002b) quer se situar nas lacunas das quais emerge a poesia. Um pensamento de ambiguidade, que se refere a uma situação em que as palavras querem dizer pelos menos duas coisas e no qual as coisas não se deixam denominar por uma única palavra. A fantasia da razão é a clareza, por isso a busca em outros domínios como a arte, a psicanálise, a física moderna. Aqui, destaca-se a noção de sensação e de sensível, pois não há sensação isolada, não percebemos as coisas fora de sua maneira de aparecer, é a acidez do limão que é amarela, é o amarelo que é ácido, comemos a cor de um bolo. Não estamos sozinhos nesse mundo, nem apenas entre homens (o outro, os animais, o coletivo, o inconsciente). Há um abalo de uma razão absoluta, clara e evidente, criando-se brechas para uma racionalidade ampliada que não se aparta do corpo e de sua sensibilidade.

Merleau-Ponty (2002b) quer, como Jean Paulhan, atingir o espaço sensível do coração, aquele no qual estamos situados e que é heterogêneo e que tem relação com nossas particularidades corporais, nossos desejos, preferências, memória. É preciso então questionar o dogmatismo, a coerência do mundo, do pensamento do homem adulto, civilizado. Somos convidados, amorosamente, a reexaminar, sem complacência, a redescobrir toda espécie de fantasma, devaneios, fenômenos obscuros onipotentes em nossa vida particular e pública. Somos motivados a buscar as lacunas nas quais se insinua a poesia e a criação, o sentimento e a expressão.

Em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, Merleau-Ponty (1991) cita o exemplo de Matisse que, ao pintar sua tela, está operando no mundo do gesto e da percepção, configurando uma forma de linguagem. No mesmo artigo, explicita o que, de certa forma, já estava presente na *Fenomenologia da percepção*, a saber a relação da linguagem com o repertório gestual, com a expressão corporal e as ambiguidades, melhor dizendo, as lacunas existentes na linguagem e suas diversas possibilidades de interpretação, especialmente em se tratando da linguagem sensível, das artes e, em especial, da pintura. “Enfim, a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio”. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 85) Esse silêncio é o silêncio dos gestos, com sua imensa capacidade de criar sentidos, de significar e de “admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo, verdade”. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 59)

A fenomenologia do sensível é profundamente marcada pelo encontro do olhar com a significação, processo em que não há separação entre a expressão e o expresso, o ato e a significação. Merleau-Ponty nos convoca a buscar uma ideia nova de expressão e da análise dos gestos e sua linguagem. De fato, a expressão do corpo aparece com um engajamento subjetivo para a comunicação. A linguagem não é um mero conjunto de imagens verbais, nem tão somente uma vestimenta do pensamento ou representação de um sujeito pensante. (NÓBREGA, 2021)

Em sua filosofia, a fala não é um signo do pensamento, mas expressa-se no corpo por meio da fisionomia, do gesto, da fala falante. Assim não basta que dois sujeitos tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que em ambos as mesmas emoções se representem pelos mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso do seu corpo. As palavras, as expressões, minha intenção quando falo ocorre como dizia Humboldt por um estilo que eu não preciso me representar. Há uma significação “linguajeira” da linguagem que permite realizar o ato da fala. Trata-se para Merleau-Ponty (1991, p. 94) de “um caso eminente da intencionalidade corporal”. Os gestos, a espacialidade do corpo, a postura que me permite estabelecer relações com o mundo sem me representar tematicamente os objetos que vou segurar ou as relações de grandeza entre meu corpo e a sala, por exemplo, configurando a noção de esquema corporal e a cartografia do visível e do movimento em sua relação com o espaço.

Há também o *logos* estético como sendo um princípio da comunicação que emerge das condutas do mundo sensível. O exemplo de Matisse é emblemático:

Filmaram em câmara lenta o trabalho de Matisse. A impressão era prodigiosa, a ponto de o próprio Matisse, contam, ter-se emocionado. Era possível ver o mesmo pincel que, a olho nu, saltava de uma ação a outra, meditava, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começava dez ações possíveis, executava diante da tela como que uma dança propiciatória, roçava-a várias vezes até quase tocá-la, para finalmente se abater como um raio no único traçado necessário. Há é claro, algo de artificial nessa análise, e se Matisse se crê, com base no filme, que realmente escolheu, naquele dia, entre todos os traçados possíveis, e resolveu como deus de Leibniz um imenso problema de mínimo e máximo, ele se engana: ele não é um demiurgo, é um homem. Ele não teve sob o olhar de seu espírito, todos os gestos possíveis, não precisou eliminá-los todos exceto um, ao explicar o motivo de sua escolha. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto virtual de sua tela e dirigiu sua mão para a região que chamava o pincel, para que o quadro fosse enfim o que ele se tornava. Matisse resolveu por um gesto simples o problema que, para a análise e um momento posterior, para comportar um número infinito de dados, assim como, segundo Bergson, a mão na limalha de ferro obtém de uma só vez um arranjo muito complicado. Tudo se passou no mundo da percepção e do gesto, e é o artifício do registro em câmara lenta que nos dá uma versão fascinante do acontecimento, fazendo-nos crer que a mão de Matisse passou milagrosamente do mundo físico, em que uma infinidade de soluções é possível ao mundo da percepção e do gesto, em que somente algumas o são. No entanto, é verdade que a mão hesitou, ela meditou, é verdade que houve uma escolha, que o traço escolhido o foi de maneira a satisfazer a dez condições esparsas no quadro, informúladas, informúláveis para qualquer outro que não Matisse, já que só eram definidas e impostas pela intenção de fazer exatamente esse quadro que

ainda não existia. Não é diferente com a fala verdadeiramente expressiva e, portanto, com toda a linguagem em sua fase de estabelecimento. Ela não escolhe simplesmente um signo para uma significação já definida, assim como se vai buscar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Ela tateia em torno de uma intenção de significar que não dispõe de nenhum texto para se orientar, que justamente está em via de escrevê-lo (MERLEAU-PONTY, 2002a, p. 87-90)

Nota-se na longa citação a expressão dos gestos do pintor como linguagem e sua relação com o corpo, o movimento, o silêncio que habita o tempo, o espaço e sem o qual não haveria fala, palavra, gesto, hesitação, meditação, comunicação. Assim, como a tela em branco faz surgir dos gestos do pintor o quadro, o silêncio permite a expressão e a criação da obra. Os gestos do pintor traduzem essa compreensão filosófica do *logos* estético e essa textura sensível da linguagem. Merleau-Ponty busca o sentido expressivo da linguagem, não considera a fala como vestimenta do pensamento ou representação de um sujeito pensante. Não há para ele pensamento prévio, as palavras ocupam o espírito. A fala tem uma fisionomia, uma relação com o corpo, com a cultura. A palavra saudade, por exemplo, não encontra tradução em outras línguas.

Ao estudar a linguagem, Merleau-Ponty também irá se ocupar longamente do fenômeno da expressão. Assim, as noções de expressividade e de expressão reportam-se a um agenciamento interno que é, ao mesmo tempo, abertura e implicação existencial do sujeito no mundo. Esse agenciamento está profundamente ligado ao corpo e à sensibilidade. Tomando como referência o curso sobre *O mundo sensível e o mundo da expressão*,¹³ em 1953, compreende-se que a vida perceptiva é ela mesma expressiva. (MERLEAU-PONTY, 2011)

Um fato novo e inquietante do pensamento de Merleau-Ponty encontra-se na relação com a expressão e sua arqueologia, em particular na relação com a arte, notadamente a pintura. Assim, as pinturas “não operam uma variação eidética no parêntesis do mundo, mas aprendizagem de um suporte de expressão mais próximo da afecção sensível”. (IMBERT, 1997, p. 69) O corpo em movimento com suas afecções nos abre um campo de significações com efeito expressivas as

13 Título original: *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, notes 1953. Texte établi par Saint-Aubert, Emmanuel et Kristensen, Stefan* (2011).

quais nos faz ver diferentemente os fenômenos aos quais estamos habituados. Não se trata mais da descrição perceptiva de um sujeito, mas a ligação inerente corpo e mundo na qual os fenômenos da linguagem e da expressão adquirem novos contornos. Não se trata de uma representação, mas o corpo expressivo por sua inclusão em um sistema de equivalências não convencionais, na coesão do corpo em sua intimidade, como um olhar que germina na paisagem.

A expressão do corpo em geral e a expressão estética em particular confere ao que ela exprime uma existência particular. Então, o sentido dos gestos não é dado mas compreendido por um ato do espectador no processo de comunicação. Nesse contexto, os gestos são pontos sensíveis sobre o mundo da expressão e da comunicação. A expressão encontra-se relacionada também com o mundo dos objetos e dos símbolos culturais, pois o corpo humano é expressivo em cada um de seus gestos Merleau-Ponty (1945, p. 229-220) acentua a relação entre expressão, corpo e mundo através dos aspectos afetivos, simbólicos, culturais como podemos perceber na citação que segue:

A mímica da cólera ou aquela do amor não é a mesma para um japonês e para um ocidental. Mas, precisamente a diferença das mímicas recobre uma diferença mesma das emoções. Não é somente o gesto que é contingente em direção à organização corporal, é a maneira mesma de acolher a situação e de vivê-la. O japonês em cólera sorri, o ocidental ruboriza e bate o pé ou então empalidece e fala com uma voz estridente. Não é suficiente que dois sujeitos tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que as emoções deem a ambos os mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso do seu corpo, a construção simultânea de seu corpo e de seu mundo na emoção.¹⁴

Há uma profunda ligação entre a expressão e o corpo através dos gestos. Assim os gestos podem significar diferentes aspectos do nosso ser, dos nossos sentimentos mais íntimos. Os gestos podem também comunicar as influências da cultura e dos códigos sociais. Essa relação entre a expressão do corpo e a cultura já foi demonstrada através da noção de técnica corporal.

14 "La mimique de la colère ou celle de l'amour n'est pas la même chez un Japonais et chez un occidental. Plus Précisément, la différence des mimiques recouvre une différence des émotions eles-mêmes. C'est ne pas seulement le geste qui est contingente à l'égard de l'organisation corporelle, c'est la manière même d'accueillir la situation et de la vivre. Le Japonais em colère sourit, l'occidental rougit et frappé du pied ou bien pâlit et parle d'une voix siffante. Il ne suffit pas que deux sujets conscientes aient les mêmes organes et le même système nerveux pour que les mêmes émotions se donnet chez tous deux les mêmes signes. Ce qui importe c'est la manière dont ils font usage de leur corps, c'est la mise em forme silmultanée de leurs corps et de leur monde dans l'émotions".

No campo da psicanálise, Kristeva (1996) ressaltava os pensamentos de Merleau-Ponty sobre a implicação do corpo no mundo exterior, incluindo a relação com outros, por meio do corpo e das sensações. Ao analisar o autismo, a psicanalista diz que é preciso expandir essas cavernas mais profundas e desprovidas de símbolos pela exploração da experiência do corpo que pode ligar sensação e cognição. Nela, uma experiência sensorial (*Erlebnis*), não ainda informada pela experiência cognitiva (*Erfahrung*) e muitas vezes totalmente rebelde a esta, pode achar, no entanto, representações de coisas nas quais ela se forma, se dispõe e age. Dessa maneira a sensação é uma linguagem que expressa com profundidade nossa subjetividade.

A expressão engaja o corpo, os movimentos e as sensações em uma espécie de coreografia na qual os gestos criam novos esquemas corporais, novas maneiras de expressão e comunicação que se tornam então disponíveis e que ultrapassam a linguagem instituída, pois as sensações nos oferecem novos espaços de criação (*poièsis*) e de metamorfoses como por exemplo na expressão artística. A expressão tem no corpo sua fonte, dotada de uma intencionalidade operante que ultrapassa a oposição corpo e espírito. Na filosofia de Merleau-Ponty, a experiência da obra de arte mostra essa expressão que ultrapassa as oposições entre o mundo interno e o mundo externo, interioridade e exterioridade, sujeito e objeto. Nota-se que pouco a pouco a noção de expressão adquire um valor e uma característica que é atribuída ao próprio ser, alargando-se para outras experiências que não apenas a experiência da obra de arte. (MERLEAU-PONTY, 1995, 2000, 2003)

Para Vibert (2018), as análises precedentes de Merleau-Ponty poderiam criar uma ruptura entre o homem prosaico e os artistas. No entanto, uma leitura mais aprofundada da obra do filósofo mostra que o fenômeno da expressão contém uma inventividade que torna possível uma história, embora exista sempre uma diferença entre aqueles que exercem seu poder expressivo. Compreendemos que a expressão em Merleau-Ponty atravessa múltiplos domínios, incluindo a sexualidade, a doença, a aprendizagem, a ação política como percebemos no conjunto de sua obra filosófica.

Nesse caminho expressivo do corpo, Deleuze (2002) amplifica o acento sobre as sensações. A sensação é o que é transmitido diretamente, evitando o desvio ou

o tédio, conforme Deleuze, de uma história a ser contada. Essa unidade rítmica dos sentidos pode ser encontrada somente além do organismo. Para ele, o corpo vivido não é suficiente, devemos encontrar as diferenças por vezes violentas das sensações. Deleuze encontra em Artaud (1945 apud DELEUZE, 2002, p. 47) a noção de corpo sem órgãos. “O corpo é o corpo. Ele é único e não precisa de órgãos. O corpo não é jamais um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo”.

O corpo é vivo e suas sensações atuam sobre o corpo em um “atletismo afetivo”. O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos que a organização que se chama organismo. O corpo sem órgãos é um corpo intenso, no qual a sensação não é qualitativa ou qualificada; ela não dispõe de uma única realidade intensiva que determina os dados mais representativos, mas sim é plena de variações alotrópicas. “A sensação é vibração”. (DELEUZE, 2002, p. 48) Como Merleau-Ponty, Deleuze fez um estudo sobre Cézanne, mas irá se concentrar sobre Francis Bacon e a relação entre corpo e as sensações. Com efeito, em Francis Bacon há uma dissolução da fisionomia em favor da sensação. “Também a sensação, quando ela atinge o corpo através do organismo toma uma aparência excessiva e espasmódica, ela rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela se realiza sobre a onda nervosa ou emoção vital”. (DELEUZE, 2002, p. 48)

Um outro exemplo dessa vibração da sensação: *O Grito de Munch*. Trata-se de uma densa espessura pictural. Não é um grito de horror provocado por uma dor exterior ao homem, a pintura parece ser formada a partir de uma boca que se torna símbolo da angústia de viver, um sofrimento existencial. O artista afirma “Eu senti uma espécie de grito através da natureza – Eu tive a impressão de escutar um grito”. (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 2012, p. 262) O gesto do artista transforma essa sensação em pintura e nos oferece um mundo expressivo que convida a entrar no espaço pictural para sentir as metamorfoses dessa corporeidade que sofre. Esse quadro não deixa o espectador indiferente, pois a angústia preenche nosso ser. O olhar nos conduz ao interior da cena, a partir de então estamos todos lá onde as sensações percorrem nosso corpo: sentimos ! Um horizonte se abre como potência de ser, de existir, de criar. Essa sensação que a pintura nos oferece também pode ser percebida na experiência com a dança. A dança configura-se assim como um espaço para a experimentação do corpo e movimento, articulando a carta do visível e do movimento como anuncia Merleau-Ponty em

relação à pintura, ao cinema e que aproximamos da dança como cartografia do movimento e dos gestos expressivos. Entramos na dança para sentir e assim ter a experiência e a compreensão do corpo estesiológico.



QUANDO O CORPO SE PÕE A DANÇAR: UM MOVIMENTO ESTESIOLOGICO

A dança se inscreve no corpo, sendo o sentir a dimensão na qual o corpo estesiológico se anima e se dirige ao mundo na criação da obra coreográfica em particular e da experiência dançante de modo mais amplo. No conjunto da obra de Merleau-Ponty, compreendemos que o sentir se relaciona com a experiência corporal e com a espessura do mundo, por isso mesmo está longe do “positivismo fenomenológico”, limitado ao estudo da sensação como dado puramente físico ou fisiológico. O sentir não se reduz aos estímulos físicos, nem aos órgãos dos sentidos, não é da ordem da causalidade física ou biológica, mas sim uma recriação ou reconstituição do mundo que envolve os afetos e os acontecimentos da vida social e histórica, subjetiva e intersubjetiva.

Merleau-Ponty inventa uma nova maneira de praticar a filosofia, liberando-se dos resíduos das filosofias da consciência – nas quais a própria fenomenologia em geral se inscreve – e das ontologias do objeto presentes no cientificismo inclusive aquele das ciências humanas, tema de suas lições na Sorbonne no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Ele praticou uma filosofia fundada no mundo vivido, no corpo, na expressão repleta de gradientes sensíveis que envolvem a sensação, o sentimento e o sentido semântico como nos mostra Didi-Huberman (2012), ao explorar o sentido do *pathos*, das paixões, dos afetos.

Para Merleau-Ponty, Cézanne e os artistas modernos possuem o espírito do ser selvagem, ou seja, o ser da criação. A existência é, pois como a obra de arte moderna, um esboço no qual os contornos são fluidos, a matéria é diversa e os

motivos os mais variados. (MERLEAU-PONTY, 1996) O artista, assim como a criança representa esse espírito da criação, o espírito do ser selvagem, posto que não está determinado inteiramente pelos padrões sociais instituídos. A vida nos desafia a criar novas formas de viver e a arte nos oferece um espaço de criação, de inspiração no qual podemos apreender a expressividade da existência. A obra de arte desloca o nosso olhar e nos faz ver de outros modos situações do cotidiano, oferecendo-nos outros pontos de vista sobre as coisas, sobre as pessoas, sobre nós mesmos, sobre a cultura e a história.

Nessa atmosfera, nuançamos a experiência da dança como expressão do corpo estesiológico. Segundo Merleau-Ponty (1945) a percepção estética abre uma nova espacialidade e uma nova percepção do corpo em sua subjetividade. Para ele,

na dança o sujeito e seu mundo não mais se opõem, não mais se destacam um sobre o outro, que, por conseguinte aqui as partes do corpo não são mais acentuadas como na experiência natural: o tronco não é mais o fundo de onde se originam os movimentos e onde eles soçobram uma vez terminados [ballet clássico]; é ele que dirige a dança e os movimentos dos membros estão a seu serviço.¹⁵ (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 340, tradução nossa)

Essa nota nos indica a relação do filósofo com a arte moderna e com a dança em seu uso expressivo do espaço e do corpo. Em um trabalho anterior, investimos na dança como ato expressivo que mobiliza um espaço corporal interno criado pela obra e que se desdobra expressivamente no espaço e no tempo. (NÓBREGA, 2016)

Ao dançar modificamos o espaço intracorporal, despertando sensações, desbloqueando o corpo e o movimento, em um estado de invenção. Ressalto aqui a experiência dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, com essas capas criamos imagens moveis e rápidas, assim a obra se faz com a deformação e transformação dos movimentos e das sensações que se produzem em nosso corpo. O *Parangolé* não é para ver, é para dançar, O público penetra na obra, a ideia é que as pessoas transformem a vida em obra de arte, diz o artista. “Devo precisar que meu interesse pela dança, pelo ritmo, particularmente o samba, vem de uma necessidade vital de ‘desintelectualização’, uma necessidade de

15 “Le sujet et son monde dans la danse ne s’opposent plus, ne se détachent plus l’un sur l’autre, qu’en conséquence les parties du corps n’y sont plus accentuées comme dans l’expérience naturelle: le tronc n’est plus le fond d’où s’élèvent les mouvements et où ils sombrent une fois achevés; c’est lui qui dirige la danse et les mouvements des membres sont à son service”.

me exprimir livremente”. (OITICICA, 2011, p. 171) Ele retoma o sentido dionisíaco que Nietzsche atribuiu a dança, no sentido de ato expressivo direto, no qual predomina a improvisação ao invés de uma coreografia. Esse sentido de imanência do corpo por meio da dança permite a incorporação e a metamorfose do corpo como obra de arte. Nos Parangolés podemos observar o corpo estesiológico em estado de invenção. Não se trata apenas de contemplar o objeto, a coreografia, mas de entrar na dança, fazer corpo com o espaço através do movimento, do ritmo, da respiração, das sensações que percorrem todo o corpo.

Os *Parangolés* liberam a dança do corpo por meio dos contatos com os panos, as capas coloridas e a intensidade rítmica dos movimentos. A busca do supra-sensorial “é a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos [...] o dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais para a descoberta do centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”. (OITICICA, 1986, p. 10) O artista propõe um mergulho no corpo para fazer emergir sensações que podem vir a constituir-se como poética da obra de arte. A experiência artística de Hélio Oiticica nos inspira em nossa relação com a dança: vestir-se de dança, liberar o movimento, ocupar o espaço, incorporar-se ao ambiente. Certamente, temos outras possibilidades na dança para expressar essa estesiologia do corpo, os *Parangolés* de Oiticica apresentam-se aqui como um exemplo e um horizonte de compreensão e de experiência com a dança.

Danseuse, solo autobiográfico de Muriel Boulay também expressa uma experiência estesiológica da dança na qual percebemos a sedimentação da cultura, da história e da memória, ao mesmo tempo que este fundo imemorial do corpo, de suas sensações, gestos, sentimentos. Neste solo, como em um diário, Muriel Boulay narra os sentimentos de uma artista, tendo como foco suas sensações, lembranças, sentimentos, técnicas e experiências em dança. Para Cappelle (2022), *Danseuse* expressa uma vida dançando em meio à partituras de Torgue e Houppin, Chopin e Berlioz que acompanham esta história real e sonhada, a partir da pergunta de Spinoza: “O que o corpo pode fazer? “Ninguém sabe nada sobre isso”, respondeu o filósofo. Exceto talvez uma dançarina. Sobre o seu solo autobiográfico, Muriel Boulay (2021) escreve:

O que um corpo pode fazer? pergunta Spinoza, ninguém sabe nada. A menos que talvez você tenha experimentado. É a história desta experiência que compartilho. Emocionante evidência de seu poder e sua beleza sob os holofotes e olhares, julgamentos íntimos e públicos de seus limites, suas dores e de suas deficiências. Uma história real e sonhada que entrelaça memórias. Uma história com várias vozes, uma história do corpo, do passado e do presente. Dizer e reviver, contar e experimentar. Não se trata apenas navegar em suas memórias como tantas reminiscências de um passado perdido, mas para torná-lo o terreno fértil de uma recriação.

No espetáculo Muriel narra sua vida dançada, evocando memórias que resgatam o passado e confrontam-no com o presente. Entre a narrativa e performance, evoca o seu cotidiano, os seus sonhos e os seus encontros artísticos. Ela nos fala com simplicidade e emoção sobre seu corpo, sua relação com o esforço físico, suas sensações, as emoções sentidas no palco e durante os ensaios, tais como: prazer, alegria, mas também sofrimento e dor. Ao longo do espetáculo, fotos e vídeos são projetados enquanto ela desenha reminiscências dançantes de coreografias, brincando com sua imagem de antes e de hoje, vinculando sua memória e corpo na experiência da dança.¹⁶

No tempo de escrita deste ensaio, apreciamos no cinema o filme *En Corps*, do diretor Cédric Klapisch, recentemente lançado. O filme conta a história de Elise, 26 anos, dançarina clássica da Ópera de Paris. Ela se machuca durante um espetáculo e descobre que não pode mais dançar, conforme o diagnóstico médico. A partir de então, ela terá que aprender a se reparar, fazendo face a seu corpo: um corpo de dançarina. Diferentes cenas do filme, notadamente os diálogos com o pai da personagem principal, interpretada pela bailarina Marion Barbou, mostram o dualismo do corpo e do espírito. O pai de Elise não considera a dança como expressão intelectual. Para ele, somente a literatura guarda relações com o espírito. No decorrer do filme, o corpo toma conta da tela e a personagem reinventa sua relação com sua corporeidade, com a dança, com seu pai, sentindo-se viva e seu pai a vê, como se pela primeira vez: no corpo.

16 Poderíamos citar ainda o trabalho Anna Halprin, Angel Viana, Jérôme Bel que se apoiam em elementos autobiográficos para dançar suas vidas, experiências e memórias de modo a nuançar a nossa compreensão do corpo estesiológico. Guardada as devidas proporções, também entramos na dança, para expressar momentos de nossa trajetória de vida, em uma recriação do solo *Petrus*, originalmente criado pelo coreógrafo Edson Claro. (NÓBREGA, 2015)

Essas referências advindas da arte aguçam nossa percepção para narrar, relatar, compreender a dança e sua relação com o corpo estesiológico. Em *Fenomenologia da dança*, Leroy (2021) descreve algumas obras coreográficas do ponto de vista da empatia cinestésica, notadamente a respeito das relações corporais que se estabelecem entre o espectador e o dançarino. O espectador mergulha no movimento dançante e experimenta sensações e sentimentos que engajam o corpo no gesto cênico, sendo o corpo o lugar de conversão entre emoção e movimento.

Em *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar* (2015), investimos nessa relação cinestésica entre o corpo e a obra coreográfica, considerando a ubiquidade do esquema corporal. Assim, quando vemos um filme ou um espetáculo experimentamos com nosso corpo a experiência estesiológica. (NÓBREGA, 2015) Gosto de dizer que a pintura, a de Cézanne em particular, ensinou Merleau-Ponty a pensar e a praticar um estilo singular em filosofia por meio do gesto expressivo, do corpo e de suas sensações, do movimento em sua reflexividade. Guardadas as devidas proporções eu digo que a dança ensina a sentir. Quando o corpo se põe a dançar, o espaço e o tempo ganham uma outra dimensão: uma dimensão estesiológica na qual a sensação, o sentimento e a significação se entrelaçam em um mesmo movimento para quem dança e para quem aprecia a dança.

A reflexão de Didi-Huberman (2014) sobre a questão da apreciação da obra de arte em sua relação com o corpo, corpo a corpo, no corpo é fundamental para compreender que não há estética sem estesiologia. Ele se refere à compreensão do “ver” no sentido de encontrar um acordo entre o olhar e a sua duração quando lemos um livro, vemos um filme ou admiramos um quadro ou uma escultura; ou, ainda, o acordo da palavra diante do que nossos olhos veem, como no teatro ou entre o olhar e os gestos na dança. Olhar envolve essa parcela de energia corporal, do movimento e da emoção do corpo e da alma. Para ele, diante de uma obra, não se trata de dizer a verdade, mas de acentuá-la, ou seja: “Acentuar as palavras para fazer dançar as faltas e dar potência, consistência do meio em movimento. Acentuar as faltas para fazer dançar as palavras e dar-lhes potência, consistência de corpo em movimento”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 9)

A esse movimento acrescenta-se a fórmula do *pathos* como um instrumento também ligado à memória e à empatia. Sobrevivência, fórmula do *pathos* e

empatia formam um círculo indissociável na análise de Warburg. Considero esse aspecto da montagem do tempo e do sentido como elemento para apreciar e compreender as imagens da arte, inclusive no espaço cênico da arte coreográfica. Didi-Huberman (2015) nos faz compreender os movimentos emocionantes, como, por exemplo, os acessórios da ninfa que vemos nos quadros de Botticelli. Essas fórmulas de movimento são formas fluentes que são o *pathos* fundamental da imagem.¹⁷ De acordo com Didi-Huberman (2015), a corporeidade, sua brisa imaginária, as turbulências do desejo que animam os gestos dos personagens e de seu entorno nos quadros *O nascimento de Vênus e a Primavera*, nos fazem compreender essa montagem de tempo e de sentido; bem como o aspecto da empatia, dos movimentos, das forças vivas e das metamorfoses de cada obra.

Em sua fenomenologia da obra de arte, Didi-Huberman (2015) reflete sobre a empatia como possibilidade de articular sentimento e forma, imagem e tempo psíquico, imagem e desejo. Para o autor, os gestos antigos do ditirambo ou das bacanais; bem como, o estudo do movimento em suas formas de fluidez física ou fisiológica, na cronofotografia de Étienne-Jules Marey, podem ser reencontrados nas danças gregas e nos movimentos fluídos das ninfas. Mas, segundo o filósofo e historiador da arte, essas ninfas também podem ser vistas nas coreografias de Isadora Duncan ou Loïe Fuller, de forma fantasmagórica, em sua fluidez, como metamorfose e montagem de tempos e de sentidos. “Elas [as ninfas] vivem desse movimento de ressaca que nos tornam ao mesmo tempo tão próximos (acariantes, íntimos) e tão distantes (misteriosas, em retirada)”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143)

Do ponto de vista de uma estética fenomenológica, a obra coreográfica com seus personagens, suas histórias, suas técnicas, seus gestos e movimentos guardam não apenas um valor anacrônico, mas se atualizam a cada vez que dançamos, a cada vez que olhamos para elas e não negligenciamos nosso olhar para perceber suas nuances, sua profundidade e a maneira como essas imagens dançantes nos afetam, nos dão a ver, a sentir, a pensar e a existir. Nesse sentido, as ninfas são rastros de memória como diria Didi-Huberman. Em nossa compreensão, elas também configuram um fundo imemorial do corpo que se atualiza na experiência da dança: de nossa dança, daquela de Anna Halprin, Angel Viana, Maria Fux, Pina Bausch, Jérôme Bel, Israel Galvan, Muriel Boulay, Hélio Oiticica e em outras experiências.¹⁸

17 Em um estudo sobre a dança, Viana (2020) apresenta uma relação entre corpo, imagem e obra coreográfica a partir de uma fenomenologia do corpo e da fórmula do *pathos*, notadamente a partir do estudo de coreografias de Jérôme Bel.

18 Sobre a experiência estesiológica da dança e sua relação com a temporalidade recomendo a leitura do ensaio de Karenine Porpino *Em três atos: para pensar o corpo, velhice e a morte* (2020).

Trata-se de um movimento do corpo no espaço e na duração de nossas experiências, memórias, devaneios, criações, invenções nas quais a cultura se sedimenta e a história adquire sentidos. Esse tema da memória e de seu fundo imemorial atravessa a temporalidade e a historicidade na experiência fenomenológica. Nesse contexto, Merleau-Ponty (1991, 1964a, 1964b, 2006) destaca que a sedimentação da cultura dá aos gestos um fundo comum, uma inscrição na historicidade que é atualizada em cada percepção estética e a cada experiência vivida que nos permite sentir. Com efeito, o sentir apresenta-se como modo expressivo de nossa experiência não apenas no domínio da dança, mas da existência de modo mais amplo como já mencionado anteriormente neste ensaio. A experiência do corpo nos oferece a ocasião de nos colocar em movimento, de transformar atitudes, pensamentos, sentimentos. As crianças compreenderam muito bem essa potência, em suas cambalhotas, jogos e expressões nos quais não se separa o corpo e o pensamento do corpo; assim como os artistas, os pintores, os funâmbulos, os dançarinos.

A experiência da arte nos dá emblemas que anima nossa filosofia do corpo e não estamos sozinhos neste movimento. Ao apreciar a dança de Israel Galvan, Didi-Huberman (2006) afirma que não há estética sem estesia. Com efeito, a dança nos permite experimentar o corpo estesiológico no quadro das obras de arte e na experiência vivida de modo mais amplo. Neste artigo, remarcamos uma inteligibilidade que se encontra na reflexividade do corpo e de suas sensações internas e externas como aquelas que configuram o tocar ou o ver, como percebemos na experiência da dança. Sentir e dançar aportam um suplemento de sentido para nossa pesquisa e experiência do corpo estesiológico na sedimentação da cultura, na inscrição de sentidos históricos, na perspectiva subjetiva e intersubjetiva ao dançarmos nossas vidas e a o entrar na dança dos outros como faz Anna Halprin (2009, p. 15) em sua dança planetária:

A sabedoria da dança e do corpo contém nelas mesmas os meios que asseguram a perenidade da vida sobre esse planeta. Nossa conexão com a terra e com os outros, em formas de Terra, é a etapa seguinte, essencial. Para mim, essa é a maravilhosa alternativa oferecida pela dança hoje. Graças a ela, nós podemos recuperar a identidade espiritual e o sentido coletivo que perdemos. Eu

considero como crucial abrir-se a essa dança do presente, imediata e necessária. Nesse momento, eu aprendo enormemente com a natureza, é a voz aís clara que guia minha dança. Sentir fisicamente a Terra me coloca em contato com a profundidade de minha natureza humana. É na direção desse teatro intemporal e infinito que eu oriento o essencial de minha prática.

Uma dessas experiências estesiológicas narradas pela artista é emblemática. Diagnosticada com um câncer, ela começou a dançar sua própria imagem em vias de cura:

Eu imaginei que minha respiração era de água e que meus movimentos atravessavam meu corpo como água e a água me purificava. Eu tinha na cabeça a imagem de uma cascata lavando as montanhas perto de minha casa e a água me atravessava antes de juntar-se a imensidão do mar, levando minha dança. Eu penso que fiz a experiência das forças da natureza em meu corpo, o que me deu a sensação profunda de uma verdadeira conexão entre meu corpo e o mundo em torno. (HALPRIN, 2009, p. 80)

No filme *O sopro da dança*,¹⁹ realizado em 2010, por Ruedi Gerber, Anna Halprin (2010, grifo nosso) conta sua história de vida e sua profunda ligação com a natureza:

Minha paixão é dançar a natureza [...]. Quando danço religo-me ao mundo que me circunda. Se estendo meu braço, sinto uma ligação com a árvore que está ali. Se elevo meu braço em um grande movimento, sinto a ligação com céu. Se me abaixo, sinto a ligação com a terra [...]. O fato de trabalhar em meio a natureza [referência ao *plateau* de dança construído ao ar livre, em sua casa] permite estudar a natureza de seu corpo e deixar o estilo do movimento evoluir a partir da expressão que ele [o corpo] nos aporta.

Essa fala falante de Anna Halprin, carregada de palavras que dançam e que despertam o desejo de dançar, fazendo vibrar o corpo estesiológico. O testemunho da artista nos faz perceber os aspectos filosóficos e expressivos do seu trabalho

19 Título original: *Le souffle de la danse* (2010).

em dança, ligando em um mesmo fio o corpo e a natureza de forma intensa e poética. A dança é compreendida como vida, ampliando sua configuração sensorial e trazendo à tona a expressão de sentimentos, desejos, medos e esperanças. A dança como sopro da vida, animação do corpo no mundo em estado de comunhão e de celebração, é assim que percebemos o trabalho de Anna Halprin como experiência do corpo estesiológico que ultrapassa os quadros estéticos convencionais da coreografia e do espetáculo em um processo de *ecologização* na criação de *ecoreografias*. A noção de *ecocoreografia* desloca-se pois do quadro tradicional da coreografia como escrita da dança em termos de controle do movimento no espaço e no tempo ou de uma gestualidade circunscrita a domínios estéticos já estabelecidos para compor novos espaços de sensibilidade e de movimento que possibilitam a imersão no corpo e o despertar de sensações profundas da corporeidade. (ANDRIEU; NÓBREGA, 2020; NÓBREGA, 2015)

Essas referências nuançam uma filosofia do corpo estesiológico que buscamos construir ao longo deste ensaio com base na filosofia de Merleau-Ponty em diálogo com a experiência da dança como movimento que se faz gesto, no corpo.

Desde que sabemos nos mover, desde que sabemos olhar. Esses movimentos simples já contém o segredo da ação expressiva: eu movo meu corpo sem mesmo saber quais músculos, quais trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria necessário procurar os instrumentos dessa ação, como o artista faz brilhar seu estilo até as fibras da matéria que ele trabalha [...]. Tudo se passa a meus olhos no mundo da percepção e do gesto, mas meu corpo 'geográfico' ou 'físico' obedece às exigências desse pequeno drama que não cessa de suscitar nele mil prodígios. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 82-83)

A dança se inscreve no corpo como sensível exemplar e pode criar mil prodígios. O sentir está em sincronia com a experiência corporal e com a espessura do mundo e com a experiência da dança. Ao dançar despertamos um fundo imemorial do corpo e do movimento e cujos ecos podemos ouvir, sentir: viver uma experiência, criar, inventar mundos e sentidos que se inscrevem em uma história breve ou longa...

REFERÊNCIAS

- ANDRIEU, B.; NÓBREGA, T. P. *Emergir na natureza: ensaios de ecologia corporal*. São Paulo: Liber Ars, 2020.
- BOULAY, M. *Danseuse*. Solo autobiographique. [S. l.]: [Gallota], 2021. Disponível em <https://docplayer.fr/205268062-Danseuse-creation-muriel-boulay-creation-solo-autobiographique-un-spectacle-accompagne-par.html>. Acesso em: 7 abr. 2022.
- CAPPELLE, L. Muriel Boulay. *Danseuse*. *Montpellier Danse*, [s. l.], 2022. Programme. Disponível em: <https://www.montpellierdanse.com/spectacle/danseuse>. Acesso em: 7 abr. 2022.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Edvard Munch l'œil moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2012.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon*. Logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Essayer voir*. Paris: Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Le danseur des solitudes*. Paris: Minuit, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-desir*. Paris: Gallimard, 2015.
- DOSSE, F. *História do estruturalismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2019.
- EN corps. Direction: Cedrik Klapisch. France: Studio Canal, 2022.
- HALPRIN, A. *Le souffle de la danse*. Film, 2010.
- HALPRIN, A. *Mouvements de vie*. Bruxelles: Contredanse, 2009.
- HUSSERL, E. *Méditations cartésiennes*. Paris: Vrin, 2000.
- IMBERT, C. L'écrivain, le peintre et le philosophe. In: SIMON, A; CASTIN, N. *Merleau-Ponty et le littéraire*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1997. p. 53-80.
- IMBERT, C. *Merleau-Ponty*. Paris: ADPF, 2005.
- IMBERT, C. *Ver em movimento: uma nova inteligibilidade do olhar*. São Paulo: Liber Ars, 2020.
- KRISTEVA, J. A sensação é uma linguagem. *IDE*, São Paulo, n. 28, p. 64-77, 1996.
- LEFORT, C. Préface. In: MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- LEFORT, C. *Sur une colonne absent: écrits autour de Merleau-Ponty*. Paris: Gallimard, 1978.
- LEROY, C. *Phénoménologie de la danse: de la chair à l'éthique*. Paris: Hermann, 2021.
- LE SOUFFLE de la danse. Direction: Ruedi Gerber. France: Paradis, 2013.
- LE SOUFFLE de la danse. [Direction: Anna Halprin]. [S. l.: s. n.], 2010.
- MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950.
- MELANÇON, J. *La politique dans l'adversité: Merleau-Ponty aux marges de la politique*. Genève: Métis Presses, 2018.
- MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002a.

- MERLEAU-PONTY, M. *Causeries – 1948*. Paris: Seuil, 2002b.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. problème de la passivité: le sommeil, l'inconscient, la mémoire: Notes de Cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Bellion, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964a.
- MERLEAU-PONTY, M. *La nature*. Notes Cours au Collège de France. Établi et annoté par Dominique Ségler. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Cours au Collège de France, notes 1953. Texte établi par Saint-Aubert, Emmanuel et Kristensen, Stefan. Genève: Metis Presses, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964b.
- MERLEAU-PONTY, M. *Parcours deux (1951-1961)*. Paris: Verdier, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, M. *Psicologia e Pedagogia da Criança*. Cursos da Sorbonne 1949-1952. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Résumés de Cours Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MOÇA com Brinco de Pérolas. Direção: Peter Webber. EUA: Imagem filmes, 2004.
- NÓBREGA, T. P. A palavra é um certo lugar do meu mundo linguístico: notas sobre corpo, linguagem e expressão em Merleau-Ponty. *Conexões, Campinas*, v. 19, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8665342>. Acesso em: 2 abr. 2022.
- NÓBREGA, T. P. *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty*. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/epsic/a/4WhJkzJ77wqK6XCvHFwsqSD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 abr. 2022.
- NÓBREGA, T. P. *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar*. Natal: Ed.IFRN, 2015.
- NÓBREGA, T. P. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Livraria da Física, 2010.
- NÓBREGA, T. P. Corpo e natureza em Merleau-Ponty. *Movimento*, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 1175-1196, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/42753>. Acesso em: 2 abr. 2022.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. La danse dans mon expérience. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, E. (ed.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011. p. 171-176.
- PEILLON, V. *La tradition de l'esprit: itinéraire de Merleau-Ponty*. Paris: Grasset, 1994.
- PORPINO, K. O. Em três atos: para pensar o corpo, a velhice e a morte. In: NÓBREGA, T. P.; SILVA, L. A. N. (org.). *Olhar e ver: corpos em movimento*. São Paulo: Liber Ars, 2020. p. 75-87.

REVEL, J. *Foucault avec Merleau-Ponty: ontologie politique, présentisme et histoire*. Paris: Vrin, 2015.

SAINT-AUBERT, E. *Être et chair. Du corps au désir: L'habilitation ontologique de la chair*. Paris: Vrin, 2013.

SAINT-AUBERT, E. *Être et chair. L'épreuve perceptive: Avancées ultimes de de la phénoménologie de Merleau-Ponty*. Paris: Vrin, 2021.

VIANA, A. C. *A obra coreográfica como experiência poética e educativa*. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/29326>. Acesso em: 4 abr. 2022.

VIBERT, P. *Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses, 2018.

EM FOCO

DANÇAFÓRUM PORQUE O CORPO ATUA COGNITIVAMENTE COMO FÓRUM

*DANCEFORUM BECAUSE THE BODY
ACTS COGNITIVELY AS A FORUM*

*DANZAFÓRUM PORQUE EL CUERPO ACTUA
COGNITIVAMENTE COMO UN FORUM*

LENIRA PERAL RENGEL

RENGEL, Lenira Peral.
Dançafórum porque o corpo atua cognitivamente como fórum Repertório,
Salvador, ano 25, n. 38, p. **47-65**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

O objetivo da pesquisa é desvelar a característica cognitiva de que o corpo, qualquer corpo – com as devidas especificidades – é um fórum, uma “democracia neuronal”, uma comunidade que se estende por seu todo e pelo mundo. Essa proposta de **dançafórum** também tem sua inspiração no termo “teatro-fórum” de Augusto Boal. Dançamos – em improvisações coletivas ou pessoais, ou com técnicas de passos codificados – com a compreensão de que o corpo atua como um fórum dialogado, entrecortado, opinado, contradito, consensuado, simultâneo. Tais procedimentos metodológicos impulsionam uma ação de emancipação estendida no mundo. Concluímos que a **dançafórum** está a favor do corpo, das contradições, dores, sentimentos, rede sanguínea, respiração, ideias. A favor dos não dualismos impostos como forma de dominação, tão contrariamente aos modos cognitivos do corpo.

PALAVRAS-CHAVE:

dança; fórum; corpo;
dualismos; emancipação.

ABSTRACT

The research aims to unveil the cognitive characteristic that the body, any kind of body – with its specificities – is a forum; a “neuronal democracy” or community that spreads all around it and across the world. **Danceforum** also draws inspiration on the term “forum theatre”, coined by Augusto Boal. We dance – in individual or collective improvisations, or with codified techniques – with the understanding that the body acts as a dialogued, intersected, discussed, contradicted, consented, simultaneous forum. These methodological procedures drive the act for emancipation in the world. We conclude that the **danceforum** favours bodies, contradictions, pains, feelings, blood streams, breath and ideas. It favours non-dualisms imposed as a form of domination, which opposes the cognitive modes of the body.

KEYWORDS:

*spectator; contemporaneity;
experience; memory; time;
aroma of time.*

RESUMEN

La investigación prioriza, por sobre todo, develar que el cuerpo (cualquier cuerpo), - teniendo en cuenta sus especificidades - es un Fórum, una denominada “Democracia Neuronal”, una suerte de comunidad que se expande por sobre su todo y por el mundo a su alrededor. La propuesta de **Danzafórum** también surge de la inspiración basada en el término creado por Augusto Boal de “Teatro Fórum”. Bailamos – en improvisaciones de manera grupal o de manera individual, o aún personales, empleando técnicas con pasos codificados – comprendiendo de que el cuerpo actúa como un Fórum en diálogo, de forma consensuada, entrecortada, con opinión, contradicciones y en simultaneidad. Dichos procedimientos metodológicos, tienen por objeto impulsar una moción de emancipación en el mundo. Concluyendo, **Danzafórum** es por el cuerpo y por sus dolores, contradicciones, sentimientos, red sanguínea y respiración, así como por sus ideas. Todo ello a favor del cognitivismo corporal, el cual va en contra de modelos binarios impuestos por el sistema en detrimento de aquél.

PALABRAS-CLAVE:

danza; foro; cuerpo;
dualismos; emancipación.



CORPO QUE DANÇA POR VIA DE E NÃO *VERSUS* A

Dançaforum experiencia o corpo – nesta pesquisa, o corpo humano – na cena biológica-cultural. Não importa, assim, saber o quanto de natureza e cultura estão em nossa inscrição com o mundo, importa saber que a experiência do corpo emerge de ambas. “Não é mais uma questão de natureza *versus* criação, mas de natureza via criação”. (RIDLEY, 2004, p. 12)

Dançaforum se faz com corpo. Qualquer corpo – com as devidas especificidades – é um fórum, uma “democracia neuronal” (NICOLELIS, 2011) que se estende por todo corpo e pelo mundo. O neurocientista Miguel Nicolelis traz a metáfora de que neurônios votam. Afirma que não se trata de um neurônio, um voto, mas de populações de neurônios. São bilhões de neurônios (células nervosas) em infinitas constelações, tilintando, tremeluzindo em uma vibração em rede pelo cérebro. A **dançaforum** se faz dessa plasticidade estendida que se dá com corpo e, não apenas, localizada no cérebro. Um modo de operar “fórum” imprime um modo de dançar fórum: os dedos se encostam, o cabelo ao vento responde, a lasca no pé replica, os ombros sacodem em tréplica, o estômago faz som, a garganta grunhe, uma lembrança emerge.

É por isso que nós, neurocientistas, acreditamos que o cérebro pode ser comparado a uma orquestra sinfônica, na qual a configuração física dos instrumentos – e, conseqüentemente, a sua sonoridade – é continuamente modificada por cada nota musical produzida por essa mesma filarmônica. (NICOLELIS, 2020, p. 19)

Entretanto, a proposta de localizacionismo,¹ elaborada pelo austríaco Harold F. J. Gall, em 1796, ainda perdura. E por serem as danças constituídas com o mundo, e não dele apartadas, disseminam, muitas delas, domínios localizacionais atravessados pelos encontros, diálogos, vocabulários de movimentos, por exemplo. Danças continuam a localizar aquela que “dança melhor” no centro do espaço e, portanto, no centro de uma ideologia. O localizacionismo é um desenvolvimento da Frenologia (*phrenós* = mente), que atribuía uma variedade de funções, chamadas de mentais e de emocionais, em certas partes definidas do cérebro. Ainda hoje, ramifica-se e afirma-se o cérebro como possuidor de regiões responsáveis por específicos sentimentos, sensações, movimentos ou raciocínios. Portanto, não ao localizacionismo, que traça muros e eles não têm cobogós por onde um mínimo de conexão possa ocorrer.

Dançafórum traça caminhos em topologias longas, curvas, assimétricas, por vezes simétricas, como os neurônios. Explode e conclama estar a favor do corpo. A favor de contradições, dores, sentimentos, rede sanguínea, respiração, ideias, sinapses. A favor de como é o corpo, e não por imposição de códigos, por muitas vezes, desnecessários. **Dançafórum** dança como mapas e imagens. (DAMÁSIO, 2011) O neurocientista António Damásio ensina que a vida pode ser vivida sem mapeamentos, ou seja, sem a “informação de si”, mas afirma que “mapear e gerir” andam de mãos dadas para uma gestão complexa. (DAMÁSIO, 2011, p. 87) Como corpo, o cérebro cria mapas e vai traçando/dançando imagens, as quais permitem sentimentos, raciocínios, a “informação de si”. A cartografia dos mapas e/ou mapeamentos é uma ação de interação, pois é uma relação com o próprio corpo, os objetos, as pessoas, as lembranças, a dança em fazimento. **Dançafórum**, como o mapeamento que o corpo faz, não é receptividade passiva, tampouco isolada, única. É sempre em bloco, em contexto, ou seja, em fórum.

1 Franz Joseph Gall desenvolveu estudos de frenologia, que se consolidaram no século XIX a partir da visão denominada localizacionista. De acordo com o localizacionismo, o cérebro atua de forma fragmentada, onde cada uma das regiões seria responsável por uma função mental e comportamental específica. Gall afirmava que ao analisar a superfície do crânio, seria possível indicar se uma faculdade mental era bem desenvolvida ou não.

COGNIÇÃO COMO SITUAÇÃO ÉTICA

Dançar o cérebro e, portanto, o corpo – como comunidade dialogada, contraditória, consensuada (como um fórum) e com a coragem de encontros traumáticos consigo, impulsiona não mentir aos modos cognitivos do corpo. É um tracejar, uma abordagem por “éticas situacionais”. (COOLS; GIELEN, 2014) Segundo os autores, a arte – neste caso a dança – deve criar situações que sejam éticas. Cognitivamente, ou seja, em relação ao processo de conhecer em seu amplo sentido (emocional, sensório-motor, intelectual), o ensino/aprendizagem é efetivo se é situado. Situado no sentido de compreender o ambiente em que se está, perceber-se enquanto alguém que age no mundo e cujas ações não são mecânicas ou apenas funcionais. Elas são um conjunto psicológico, sociológico, cultural e político. Assim, o situado auxilia a “ética situacional”, já que esta favorece a elaboração de estratégias de conexão com o entorno (pessoas, **público, mundo**) e de consciência argumentativa via corpo. A partir da argumentação de Cools e Gielen (2014), as artes têm relação com a ética, porque trabalham com ficções, memórias, cabedais. Trabalham com propostas de futuro radicais que convocam a pessoa a atravessar diversos domínios do saber, que potencializam reflexões acerca do que é visto, sentido e/ou feito, no aqui e agora, na situação ética.

Dança-fórum faz tributo a Augusto Boal. O proceder ético emancipador trazido por ele, como “teatro-fórum”, envolve as pessoas em um debate contextualizado por alguma questão, e/ou tema, de alguém em estado de opressão. Ecoa em estéticas de tensões as autodescobertas, um caleidoscópio transluzente, denso, alegre, brumoso, feroz. A terminologia conceitualmente enativa de Boal é mobilizadora de ações de crítica e de liberdade. Enação (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1993) efetiva, eticamente, o corpo com capacidades biológicas, psicológicas, sociais, culturais, agindo e elaborando seus processos criativo-cognitivos com o mundo, a escola, a família, a dança e pessoas amigas. Ou seja, o corpo como um fórum. **Corpo-fórum** configurado com instâncias indissociáveis para que possa existir e, portanto, agir, a favor de si próprio, a favor de como opera.

Corpo como fórum cognitivo requer explorar e ressignificar o termo “cognição”. Do modo largamente utilizado nas danças e nas artes, cognição é separada de

emoção, por exemplo. Artistas, em sua grande maioria, se vangloriam de serem “pura emoção”, por exemplo. George Lakoff e Mark Johnson (1999, p. 12), linguista e filósofo cognitivo, respectivamente, propõem a metáfora de uma “mão oculta que formata nosso pensamento consciente”. Essa mão oculta é por eles nomeada de “inconsciente cognitivo”.

Nas ciências cognitivas, o termo cognitivo é usado para qualquer operação mental ou estrutura que pode ser estudada em termos precisos. A maioria destas estruturas e operações têm sido descobertas como inconscientes. Então, processamento visual inclui o cognitivo, bem como o auditivo. Obviamente, nenhum dos dois é consciente, ***já que nós não temos***, nem poderíamos ter, ciência de cada processo neural envolvido no total e vastamente complicado processo que dá surgimento às experiências visual e auditiva conscientes. Memória e atenção estão incluídas no cognitivo. Todos os aspectos de pensamento e linguagem, conscientes ou inconscientes, são, portanto, cognitivos. Isto inclui a fonologia, gramática, sistemas conceituais, léxico mental e todas as inferências de qualquer sorte. Imaginação mental, emoções e concepção das operações motoras têm sido também estudadas a partir de tal perspectiva. E o modelo neural de qualquer operação cognitiva é também parte da ciência cognitiva.² (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 11, tradução nossa)

Como podemos tornar irrelevante o tato que faz com que alguém entenda um toque como uma negação? Ou o olfato que traz o cheiro da terra molhada e a poluição da queima da cana, ou da fumaça que sai dos carros e entra pela janela da sala de aula? Como achar que a cognição não engloba o pé que está dormente enquanto se aprende um passo de dança? Como apontam Lakoff e Johnson (1999), há inúmeros processos na cognição, inclusive o fato de a imaginação ser racionalmente engajada. A cognição é um amplo processo que engloba uma infinidade de outras questões, tais como sensações, sentimentos, inferências, ações fisiológicas, neurais, por exemplo. Não há como separá-las. Inclusive, há uma vasta maioria delas operando simultaneamente, em fórum, sem que tenhamos consciência. Por mais que possamos investigar e nomear percepção, razão,

2 “In cognitive science, the term cognitive is used for any kind of mental operation or structure that can be studied in precise terms. Most of these structures and operations have been found to be unconscious. Thus, visual processing falls under the cognitive, as does auditory processing. Obviously, neither of these is conscious, since we are not and could not possibly be aware of each of the neural processes involved in the vastly complicated total process that gives rise to conscious visual and auditory experience. Memory and attention fall under the cognitive. All aspects of thought and language, conscious or unconscious, are thus cognitive. This includes phonology, grammar, conceptual systems, the mental lexicon, and all unconscious inferences of any sort. Mental imagery, emotions, and the conception of motor operations have also been studied from such a cognitive perspective. And neural modeling of any cognitive operation is also part of cognitive science”.

sentimento e sensação, tais processos não são mutuamente excludentes. No entanto, ainda há a imposição de que a cognição é algo “racional”, algo que vai acontecer no final e, só então, alguém vai poder entender, seja uma dança, um passo, uma coreografia. Ao dançar a **dançarfórum**, tentativas, compreensões, silêncios, sensações, assim como muitos outros agires do **corpofórum**, são parte do processo cognitivo, o processo de conhecer a si, ao mundo, as danças.

George Lakoff e Mark Johnson (1999) configuram e criticam a metáfora da “Sociedade da Mente”, na qual há faculdades individuais, como se fossem pessoas que exercem atividades independentes, com personalidades particulares: percepção, imaginação, sentimento, intuição, desejo, compreensão, memória e razão. A experiência cognitiva não se dá assim. Não há um homúnculo personificado em faculdades (ou funções psicológicas) que, dentro de nossas mentes (é comum dizer “cabeças”), olha para o mundo através de nossos olhos, manipula e checa cada um dos nossos pensamentos em suas ações. Ou, ainda, um homúnculo “mental” poderoso que confere se as danças estão corretas, bem executadas ou são “melhores que outras”. Esse tipo de filosofia da mente tem uma perspectiva funcionalista, ou seja, eventos mentais não seriam eventos físicos. Nela não se aventa a possibilidade de haver um corpo que tem parte na natureza dos conceitos e razão humanos. Seria, de acordo com Lakoff e Johnson (1999), “uma filosofia sem carne”, como se a mente fosse um programa que rodasse em qualquer *hardware*, como uma metáfora de corpo como máquina.

“NÓS” TATEANDO EM OVOS

Abduções, pistas para criação.

Como um passo suspenso do chão sólido, em um bem-vindo instável equilíbrio, a **dançarfórum**. Suspensão que pesa um peso em gradação infinita, de leve a firme, nos modos labanianos.³ A qualidade da força do peso no/do movimento depende de ideias, desejos, impulsos, intenções, inferências,

3 O termo “labanianos” caracteriza a importância do legado de Rudolf Laban (1879-1958) e seu estudo dos fatores de movimento como fluência, espaço, peso e tempo. Esses fatores têm qualidades, com nuances que expandem de modo libertador as possibilidades dos modos de mover. Como, por exemplo, locomover-se. Não se trata, tão somente, de leve **ou** firme, mas da gama imensa de tónus entre leve e firme (e/ou forte).

acazos, reflexões, fluxos, métricas, formas. Emergem do **corpofórum** o tematizar e problematizar dessa comunhão de fatores, gerando um “nós”, uma experiência que também é coletiva. Apesar de ser perigoso o uso da generalização, todo e qualquer fenômeno é um “nós”. O que é a dança? Pergunta apócrifa. corposmovimentosespaçosluzesounãofigurinosnudeztextoverbapapalinguagensadereçosnaturezasculturasgritoshistóriasritmosacontecimentosperguntasgentes públicospolíticastrocasincessantesimprovisostécnicas(in) disciplinasfronteirascorrosãodocaráterdynamicospace.


Por isso é um “nós”, um fórum, uma comunidade de fenômenos.

O “nós” floresce do lugar que se torna comunidade, onde há um compartilhamento de ideias, crenças, rituais e fóruns cotidianos. “Lugar é geografia, um local para a política; comunidade evoca as dimensões sociais e pessoais do lugar”. (SENNETT, 2012, p.165) Ao tempo que “nós” traz cenas de ligação e profundidade de relações emocionais, sensoriais, intelectuais, como na **dançafórum**, essa comunidade pode ser perigosa, agir defensivamente contra si própria, contra nós. Ou contra outras pessoas, outros nós, outras danças que não as nossas. “Nós”. “Pronome perigoso”, como afirma Richard Sennett (2012).

Superficialidades, impaciências, egoísmos, falta de solidariedade, medo, desrespeito em cada expressão, em cada palavra, em cada gesto. De novo, abduções. Algumas pistas de processos criativos buscavam tratar das delicadezas e de como estava difícil se mover (com todos os sentidos) com os muitos “nós” em questão: classe, crença, etnia, teoria, prática, gênero, grana, falta de grana. Tudo muito por um fio, tateando em ovos. Sim, é preciso transitar (dentrofora do corpo) em ovos para falar e dançar com as pessoas, com cuidado e respeito. Ao mesmo tempo, existe a ambivalência da metáfora, pois os ovos são jogados em quem se odeia, nas pessoas que são canceladas e deletadas como coisas. Todo o tempo temos que pensar/sentir para falar?

A **dançafórum** foi realizada a partir desta problematização. Setecentos ovos crus. Uma praça imensa, com um evento acontecendo e com a presença de muitas pessoas. Os ovos foram levados em um carrinho de construção. O andar lento e levíssimo, para não os quebrar. Figurinos de modo cotidiano, na maioria.

Anteriormente, ensaios ocorreram: muitos experimentos para segurar e tocar o(s) ovo(s). A movimentação era de dança e não cotidiana, embora fosse não codificada de modo específico. Ao colocar um ovo na mão de alguém do público, o estado corporal mudava, ou seja, a pessoa tinha entrado no fórum. Ovos no chão traçados em volta das pessoas. Tensão, atenção, estranhamento, cuidado, leveza para não pisar neles. Estavam na discussão da **dançafórum**. Receio de levar uma ovada? Sim, mas não aconteceu. Pouquíssimos ovos se quebraram (apenas sete). Quando acontecia de um ovo quebrar, era sinal de muita dor, tremores fortes. Os participantes-público perceberam a importância de não quebrar os ovos. Sem oralidade. Ao primeiro contato, quando havia alguma pergunta verbal, o retorno era o gesto de entregar o ovo ou ovos. No final, muitos quiseram verbalizar que tinham “entendido”, outras pessoas faziam sinais com a cabeça, com as mãos. Foi criado pela leveza dos movimentos, um estado de suspensão, ao tempo que de muita atenção. Os ovos foram doados – muitos, todos – frescos, saudáveis. Alimento não se desperdiça.



CORPOPÉTALA, CORPOESPINHO, CORPOESPINHOPÉTALA – AMBIVALÊNCIA E DUALISMOS

Dentro da sala de ensaio, muitas pétalas de rosas e espinhos (não só de rosas) pelo chão misturados, em cestos separados e em cestos reunidos. Uma sensação-pensamento como tema: ambivalência não é dualismo (corpo X mente). Ambivalência é própria dos corpos. Lidar com ela é estar a favor do corpo.

Mínimos pedaços de fita adesiva dupla colaram em nós um corpoespinhopétala, por vezes corpoespinho, por vezes corpopétala. Dançamos. Não é possível encostar no corpoespinho, mas no corpoespinhopétala é. Mais ainda, a favor do corpo não é possível pensar sem sentir, e vice-versa. Corpopétala é macio, cheiroso. Corpoespinho dói. Corpoespinhopétala (os corpos que somos, o que as danças são) é ambivalente.

Dançaforum a favor dos não dualismos (CHURCHLAND, 2004) impostos como forma de dominação, porque contra aos modos cognitivos do corpo. A **dançaforum** segue tentando mostrar que são blefes os dizeres que afirmam que se aboliu o pensamento dualista, simulando – falsamente - uma integração corpo e mente. Dizer “integração corpo e mente”, por exemplo, demonstra que há algo que precisa se integrar. Portanto, entende-se, sente-se, ensina-se a ideia de mente *versus* corpo. É preciso praticar o entendimento de que ambos são integrados de partida.

A reflexão do filósofo cognitivo Paul M. Churchland (2004) transforma radicalmente a noção do que se sabe sobre dualismo, isto é, dualismos. Tal revisão coloca imperativos prementes a serem questionados em relação à abordagem dualista da mente. Nela estão incluídas concepções bem diversas, tais como objetivismo, fisicalismo, atomismo, mentalismo, vitalismo, holismo etc. Porém, conforme ressalta Paul Churchland (2004, p. 26), todas elas concordam que há “[...] algo que é não-físico, algo que está definitivamente para além do âmbito de ciências como a física, a neurofisiologia e a ciência da computação”. O pesquisador acrescenta, ainda, que é a concepção mais amplamente difundida na história do que chamamos de Ocidente.

O primeiro tipo de dualismo discriminado é o “dualismo da substância” ou o “dualismo cartesiano”. Segundo essa concepção, a mente é algo ou coisa ou pacote particular, independentemente de qualquer corpo físico ao qual temporariamente se conecta. De acordo com Churchland (2004), René Descartes dividiu a realidade em dois tipos básicos de substância: *res extensa* e *res pensante*. Paul Churchland dividiu a realidade em dois tipos básicos de substância: *res extensa* e *res pensante*. Paul Churchland afirma, ainda, que Descartes não minimizou a importância da *res extensa*, ao ocupar determinado lugar no espaço, com altura, largura e profundidade. Contudo a mesma não explicava a razão consciente humana, *res pensante*, sem extensão ou posição no espaço. Considerado um dos físicos mais criativos do seu tempo, Descartes dizia que “espíritos animais” transmitiam a influência da mente para o corpo em geral. Todavia, Paul Churchland afirma que Descartes não chegou a resolver a questão de como substâncias tão distintas – algo que é espacial com algo não espacial – poderiam se comunicar.

Ponderando as dificuldades existentes no dualismo de substância, Paul Churchland (2004) nomeia outros tipos de dualismos. Um segundo tipo, menos radical, é o

dualismo popular, no qual a mente se apresenta em contato com o cérebro – e a partir dele, o contato vai para o “resto” do corpo. Portanto, com essa configuração, dá-se à mente uma constituição espacial, porém de constituição interna absolutamente diferente da matéria física. Como é impossível para os projetos dualistas provarem a existência de uma substância não material, original e pensante? Estes projetos articulam formas mais brandas dessa filosofia da mente.

Assim, a terceira discriminação de Churchland (2004) é o dualismo de propriedade. Nessa concepção, só existe o cérebro como sendo uma substância envolvida nessa questão do dualismo. Só que ele, o cérebro, tem tipos de propriedade que nenhum outro objeto físico possui: tem propriedades tanto físicas quanto não-físicas, que seriam as propriedades da inteligência consciente. Elas são tidas como não físicas porque jamais podem ser reduzidas ou explicadas em termos dos conceitos das ciências físicas habituais. Notamos que é um tipo de dualismo de substância, mas ocorre com o cérebro, enquanto um conjunto físico *versus* mental. As propriedades especiais (não físicas) seriam (nesse dualismo de propriedade), por exemplo, sentir dor, pensar, desejar. Desejos, decisões, volições, por exemplo, ocorrem e os podemos ver (com próteses adequadas) em pequenas cintilações tremeluzentes no cérebrocorpo. Porém, segundo esses dualistas, são apenas epifenômenos. Eles ocorrem “acima” do físico. É o chamado epifenomenalismo (*epi*, prefixo grego, que significa acima).

Um quarto tipo de dualismo é identificado como dualismo interacionista de propriedade. Esse entendimento coloca as propriedades físicas e não-físicas em interação sistemática, portanto, as propriedades mentais não estariam acima das físicas. As propriedades mentais são consideradas emergentes das propriedades físicas. Exemplos de propriedades emergentes: a de ser sólido, a de ser colorido, a de ser vivo, a de ser pesado. O dualismo está na afirmação de que elas estão para além de qualquer explicação ou previsão, pois o axioma é o da irreducibilidade das propriedades mentais a uma descrição física.

Uma **quinta** e última classificação é a do dualismo da propriedade elementar. Neste, as propriedades mentais seriam fundamentais – como extensão ou carga elétrica, por exemplo - e estariam aqui desde sempre. Ou seja, desde o surgimento do universo. Não seriam emergentes das propriedades físicas, mas sim também

irredutíveis a explicações físicas. Como os argumentos de que as propriedades mentais são coemergentes com a organização da matéria são fortemente evidentes, é praticamente impossível dizer que propriedades mentais seriam fundamentais, básicas ou elementares.

(CINE)ESFERAS DE REFLEXÕES

No traçado de pensar natureza via cultura e não natureza *versus* cultura – e vice-versa –, é importante ressaltar que os conceitos de reflexão e autorreflexão são comumente considerados como conhecimento do intelecto sobre si mesmo. Ambos os conceitos são tratados como abstração, no sentido de isolar a coisa previamente escolhida das demais, com as quais ela está em uma relação qualquer. Assim, assume-se como objeto específico de consideração aquilo que foi isolado. Isso leva, evidentemente, a separar o corpo dele mesmo, como se a pessoa, ou corpo, fosse um que reflete (raciocina) e outro que se vê raciocinar. Nas rodas de conversa (depois, antes, durante as dançasfórum), o argumento posto é que se deve abolir a preposição utilizada após os verbos ou adjetivos ou substantivos relativos à reflexão. Reflexão, aqui abordado como experiência, conforme proposto por Varela, Thompson e Rosch (1993). E **não** reflexão **sobre** experiência. Ou seja, refletir e dialogar são experiências, mesmo que abordem experiências recém realizadas ou não. Já em relação à experiência, é mister saber que não se trata, tão somente, de relações imediatas, físicas ou práticas com o mundo, que se repetem, e aí concluímos que “temos experiência” em um dado assunto. A experiência depende dos contextos cultural, psicológico, social e político. A experiência está implicada no que se sabe, no que se estuda e se aprende, e onde se vive. As experiências são do intelecto e também do pensamento.

Uma ideia de uma dança é ensinada e compreendida como algo antes de uma ação, como algo mental, como pensamento, como representação de algo concreto, como noção de alguma coisa, sem dar conta dos processos ativos que coemergem e geram uma ideia. Ideia é a sua própria implementação na atitude

comportamental das pessoas. Ideias, conceitos e propostas não são abstrações sem corpo. São atos com suas abstrações. É inegável a abstração, no sentido de inferência simbólica, como processo do corpo. Por isso, também, é impossível dizer em uma inversão simplista que só há atos. Ideia não é a dança sendo dançada, obviamente, mas já é um ato de movimento dos neurônios, do corpo todo que se arrepia, se alivia, se debate e se contradiz com uma ideia. Ou seja, que é parte de processos cognitivos sensórios e abstratos do **corpofórum**.

A partir desta ideia, o conceito também coevolui, coemergindo com o pensamento, a ação, o ambiente. É um fluxo de constante pulsão transformadora de estruturas neurais (corpóreas). **Dançafórum** conversa, dança, respeita corpos e coloca em questão essas próprias noções que precisam ser revisitadas e, sobretudo, reelaboradas. De modo amplo, as representações de um conceito ou de uma ideia são entendidas, nas cenas educacionais e dos palcos da dança, como manipulação de símbolos ou figuras – como ícones de computador –, que têm, ao mesmo tempo, uma realidade material e semântica, localizados “dentro” do cérebro, e que representam o mundo, independentemente do resto do corpo. Há, ainda, uma linha de pensamento que compreende a representação como um cálculo em paralelo, como se as representações – de, por exemplo, uma cadeira, um cavalo, um passo de dança ou um tema de livro – fossem traduzidas por redes neurais para os estados simbólicos, espelhando-as *para passu*. Como se não houvesse processo em conjunto, ou seja, em fórum, com o resto do corpo, sem atenção ao que a pessoa pensa/sente ou metaboliza em relação à cadeira, ao livro, ao passo de dança. Então, mesmo aceitando que redes neurais (corpóreas) fazem parte do processo de representar, o sentido de “em paralelo” não leva em conta a pessoa inserida no ambiente, em como ela está, em como ela é.

Esses aspectos têm relação com a visão funcionalista da mente, uma teoria da correspondência do que seja a verdade, que declara como sendo verdadeira a relação entre as palavras e seu objetivo o mundo real, independente e alheio a qualquer corpo. Com essa proposição, parece que se pensa somente por palavras escritas ou faladas. “A colcha de retalhos formada de declamação ideológica e de fatos que foram apropriados, isto é, na maior parte das vezes decorados, revela que foi rompido o nexo entre objeto e reflexão”. (ADORNO, 2003, p. 63) São ensinados a crianças, jovens e adultos, por exemplo, os movimentos de rotação

e translação da terra, a geometria euclidiana ou nomes de músculos e ossos, movimentos como se fossem entidades: **A** rotação, **A** translação, **A** perpendicularidade, **O** joelho, **O** AU da capoeira. Nossos jovens e crianças são ensinados a sentir e a pensar que sentimento e pensamento vêm de fora do corpo. Treina-se a não se entenderem como fôrum. Mais uma vez, a visão funcionalista da mente não é a favor do corpo. Estudam-se disciplinas e conceitos morais, por exemplo, com indução para as relações entre conceitos abstratos e as coisas em uma mente externa ao mundo. Como entender, por exemplo, cintura escapular e sistema respiratório como parte do **corpofórum**? Parafraseando a reflexão de Theodor Adorno (2003), não se relaciona o que se ensina a quem aprende.

DANÇA FÓRUM TRAÇADA EM EXCERTOS DA POESIA DE ÓSSIP MANDELSTAM (2006)

Este meu corpo

*Este meu corpo, que alguém me deu,
Que fazer dele, tão um, tão meu?*

*Respirar, este quieto prazer
– Digam-me – a quem devo agradecer?*

Sou jardineiro ou sô flor que fana?

Não estou só na prisão humana.

Sobre as vidraças do infinito

Eis meu calor, meu sopro inscrito.

Minha marca está ali impressa,

Mesmo que não se reconheça.

Que escoe a borra desta hora,

Ela está ali – não vai embora.

Ossip Mandelstam (1909 apud CAMPOS, 2006)

Juntando o “nós”, os cacos coletivos, a **dançafórum** se inspira na poesia de Óssip Mandelstam (2006). Nós, a infância. Nós, os jovens. Nós, as pessoas adultas. Culturas e linguagens que se fraturam. Como conectarmos mundos “*tão um, tão meu*”? Como nos conectar com as crianças que correm ensandecidas para o pátio de chão de terra da escola, ao saírem de uma sala de aula com cadeiras enfileiradas, com um tempo marcado pela sirene gritante, violenta, nada a favor dos corpos. Alguém, quase sempre uma pessoa adulta, diz, em fala e gesto: “PAREM!!!!” Eu digo: “DEIXA!!!” As crianças têm mais é que correr ensandecidas. “Vá a favor do corpo”. Estão gritando quando entram na sala? Grite junto. **Dançafórum** toma o grito como tema, como assunto da aula, e grita de muitos modos. Inventa e propõe processos criativos: saltitando em volta do chinelo gritando o próprio nome ou grita baixo com a mão em concha encostada na boca. **Dançafórum** envolve todas as pessoas na questão do grito, mesmo as que não querem gritar. “*Que fazer dele, tão um, tão meu?*” Abra o peito para o céu e grite.

Aprender a correr junto com as crianças ensandecidas para buscar conexão neste

‘Respirar, este quieto prazer

– Digam-me – a quem devo agradecer?

Sou jardineiro ou só flor que fana?

Não estou só na prisão humana”

Depois de correr e gritar, um “*Respirar, este quieto prazer*”. E não estamos sós na “prisão humana”. Somos presas da natureza e da cultura. Propõe a **dançafórum** que se aceite a “prisão humana”? Não. Entretanto, que se compreenda por que há uma “prisão humana”. Uma “prisão humana” que, em embate ambivalente, ajuda a emancipar em prol da compreensão acerca de si e manifesta a questão do determinismo e do livre arbítrio. Steven Rose (2006) ensina a reconhecer a força dos genes sem subscrevê-los ao determinismo genético. Insta ao não apego, ao conceito de livre-arbítrio, a fim de uma fuga dos laços do determinismo. Ao longo da evolução da espécie humana, de acordo com Rose, há um contínuo de acaso e indeterminação. Tomamos decisões (livre-arbítrio) o tempo todo, inseridos em um contexto (naturalcultural) que nos apresenta circunstâncias que não são da nossa escolha (determinismo).

O ‘ambiente’ se impõe desde o momento da concepção, e fatores no útero materno, dependentes da saúde e do contexto da mãe, afetam profundamente o desenvolvimento – até mesmo para gêmeos idênticos, a posição dos dois fetos no útero garante diferenças no desenvolvimento – mas isso não é tudo. O próprio conceito de genes e ambiente desassociados é enganoso quanto à natureza dos processos em desenvolvimento. (ROSE, 2006, p. 75)

Dançar a liberdade das danças e prisões culturalizadas, que são elaboradas para manipular e dominar o corpo. Atuar enativamente contra as prisões que são contra os modos de operar do corpo. Sim. Ir contra um poder opressivo é ir a favor do corpo.

*“Sobre as vidraças do infinito
Eis meu calor, meu sopro inscrito”.*

Dançafórum se faz como contradispositivo cognitivo cultural, político e artístico. Agamben (2009, p. 40) chama de dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Como ensinou Augusto Boal (2009, p. 17): “Não podemos continuar nutrindo ilusões de que todas criancinhas são anjinhos e todos os humanos, gente boa. Conhecer a verdade é necessário para transformá-la”. Mobilizar uma revolução do contradispositivo reconhece - com muita dor, mas não sem esperança - a impossibilidade de seu acontecer em sua ampla radicalidade. Todavia, tal fato não elide ações contradispositivas, como a **dançafórum**, com linhas (não apenas retas, mas também curvas e torcidas), caminhos, coreografias, improvisações que tracem fissuras nos dispositivos de poder.

*“Minha marca está ali impressa,
Mesmo que não se reconheça”.*

Ainda que não se reconheça, que se torne invisível, a marca do corpo está impressa no espaçotempo. A professora Ana Paula Meneses (2016) nos fala de “um desafio cognitivo”. Ela argumenta como o tempo e o espaço foram/são colonizados e como isso afeta definições do ser e dos seus sentidos. A partir das

ponderações da antropóloga, aprende-se como se criou uma “alteridade espaço/tempo” e uma hierarquização espacial e temporal. Referindo-se ao colonialismo, a pesquisadora explana como se colocou em um tempo e em um espaço das “trevas da ignorância” toda uma civilização ou civilizações. A **dançafórum** insiste e insta à emancipação do corpo. O corpo aprende a se invisibilizar ao acreditar que seja sempre difícil que sua mente seja inteligente, esperta e limpa, relegando ao corpo um rele comando inculto, mecânico, braçal e sujo. A marca da emancipação está presente. Acontece que ela é sistematicamente bloqueada.

Os dualismos são uma ignóbil prisão. A pessoa aprende de muitos modos a ser dualista. A **dançafórum** atua todo o tempo a favor dos modos de operar do corpo, ainda que tenhamos de ir contra à nossa própria natureza.

Não há contradição alguma em considerar o darwinismo correto enquanto cientista e acadêmico e, ao mesmo tempo, me opor a ele como ser humano. Por razões absolutamente darwinianas, a evolução nos legou um cérebro que se avolumou até o ponto de se tornar capaz de compreender a sua própria origem, de deplorar suas implicações morais e lutar contra elas. (DAWKINS, 2005, p. 29)

Drásticos são os dualismos. Fragmentam, torturam, mentem, criam às avessas uma dominação consentida, pois o corpo (a pessoa, obviamente) se acredita dualista. A emancipação começa no corpo, enfatizamos. As danças, juntamente às tradições, invenções e elaborações, devem cavar e desocultar o corpo. É preciso ensinar às crianças, jovens e adultos a alfabetizarem o corpo (nós). O dualismo corpo X mente encobre as percepções sobre as hegemonias construídas no mundo pelos seres humanos. Como se o saber de si, a consciência política, não fosse parte do corpo, e sim uma entidade abstrata. Um processo de emancipação deve começar no corpo, junto ao contexto político, social, histórico e pessoal.

O sociólogo e professor Jessé Souza (2021) aponta que a distinção entre espírito e corpo é fundamental como pressuposto das origens das desigualdades sociais, difundidas primeiramente na Europa e depois em diversas regiões do mundo, inclusive no Brasil. O espírito seria a disciplina, a virtude, a moralidade, a capacidade estética, o caminho para a salvação. O corpo seria o lugar de paixões

incontroláveis, o desejo, a loucura, o sexo. A **dançafórum** se coloca contra essa “ideia-força”, de separação espírito (mente, razão) e corpo, pois o argumento é o de que ela é eficaz para gerar inúmeros dicotômicos gumes mortais que separam classes sociais, pessoas, raças, danças, países.

Nossa gramática moral vai sendo moldada contra o corpo. Aprendemos a ligar a ideia de coisas positivas e valorosas ao espírito, e o que é desprezível e inferior ao corpo. Daí a cultura erudita, a dança erudita e as danças populares. Por isso a emancipação deve começar pelo corpo: não ser dualista é uma prática cotidiana. O corpo se coloniza a partir da imposição da ideia classificatória de cultura superior do espírito (razão, mente) e de cultura inferior (corpo), quer sejam as culturas em sua pluralidade e as danças “nós”. As culturas do mundo, as danças do mundo, portanto, tendem a se separar a partir desta oposição. Para dominar é preciso fragmentar e classificar, por isso quase nunca aceitamos o corpo que somos: “gorda, feia, magrela, varapau, burra, faça não pense, não sinta, não fale, não ouça!”. Como naturezicultura, o corpo que dança a **dançafórum** reconhece e enfrenta o processo de desumanização contra si próprio, para estar a favor de si próprio e de “nós”.

*‘Que escoe a borra desta hora,
Ela está ali – não vai embora’.*

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BOAL, A. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garmond, 2009.
- BOAL, A. P. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CAMPOS, A. (org.). *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção signos, n. 42).
- CHURCHLAND, P. *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

COOLS, G.; GIELEN, P. (ed.). *The ethics of art: ecological turns in the performing arts*. Amsterdam: Valiz, 2014.

DAMÁSIO, A. R. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAWKINS, R. *O capelão do diabo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

GIELEN, P. Situational ethics: an artistic ecology. In: COOLS, G.; GIELEN, P. (ed.). *The ethics of art: ecological turns in the performing arts*. Amsterdam: Valiz, 2014.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

MANDELSTAM, Ó. Este meu corpo. In: CAMPOS, A. (org.). *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção signos, n. 42).

MENESES, M. P. Os sentidos da descolonização: uma análise a partir de Moçambique. *OP SIS*, Catalão, v. 16, n. 1, p. 26-44, 2016.

NICOLELIS, M. *Muito além do nosso eu: a nova neurociência que une cérebros e máquina: e como ela pode mudar nossas vidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NICOLELIS, M. *O verdadeiro criador de tudo: como o cérebro humano esculpiu o universo como nós o conhecemos*. São Paulo: Planeta, 2020.

RIDLEY, M. *O que nos faz humanos: genes, natureza e experiência*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ROSE, S. *O cérebro do século XXI: como entender, manipular e desenvolver a mente*. São Paulo: Globo, 2006.

SENNETT, R. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SOUZA, J. *Como o racismo criou o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

RENGEL, LENIRA PERAL: doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), mestre em Artes (UNICAMP-SP), bacharel em direção Teatral (ECA/USP). Pesquisadora PQ2 CNPq. Atua principalmente nos temas: danças, corpos e cognições, aspectos enativos do movimento, ciências cognitivas e semiótica, procedimento metafórico do corpo; corponectividade; ética situacional; epistemologias do sul, prática de estágio em Dança. Agrega esses temas aos aprofundados estudos e pesquisas na Arte de Movimento de Rudolf Laban (por 23 anos estudos com Maria Duschenes, introdutora de Laban no Brasil e pesquisa de Mestrado finalizada no Laban Center de Londres). Líder do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças.

EM FOCO

PROCESSOS IMERSIVOS: A PERCEPÇÃO CINESTÉSICA COMO OPERADORA DE SÍNTESES DE SABERES NA VIDA E NA ARTE

*IMMERSIVE PROCESSES: KINESTHETIC
PERCEPTION AND ITS ROLE IN THE SYNTHESIS OF
SENSORIMOTOR KNOWLEDGE IN LIFE AND IN ART*

*PROCESOS INMERSIVOS: LA PERCEPCIÓN
CINESTÉSICA Y SU PAPEL EN LA SINTESIS DEL
CONOCIMIENTO EN LA VIDA Y EN EL ARTE.*

LILIAN SEIXAS GRAÇA

BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA

GRAÇA, Lilian Seixas, SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de.
Processos imersivos: a percepção cinestésica como operadora de sínteses
de saberes na vida e na arte
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **66-86**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Partindo da descrição de uma experiência de imersão, vivida por uma das autoras, numa videoconferência, via plataforma Zoom – em que, por graus de envolvimento, os espaços das telas foram confundidos e misturaram-se na sua percepção –, o artigo pretende provocar reflexões a respeito do papel dos hábitos perceptivos e motores, na constituição das relações com o ambiente e com os outros, tanto em contextos da vida cotidiana, como na arte. Toma-se como hipótese que habilidades sensório motoras específicas, solicitadas nas interações virtuais correntes, e, mediadas pelas plataformas em uso, ainda estão em processo de desenvolvimento e integração. Adaptação e habituação estão, portanto, em curso. À luz de contribuições da abordagem da cognição corporalizada, das ciências cognitivas, assim como da empatia estética, essa hipótese conduzirá à construção de uma argumentação que coloca em foco a centralidade da percepção cinestésica nas nossas imersões na vida, na criação e na fruição artísticas.

PALAVRAS-CHAVE:

dança; percepção; hábitos;
empatia; cinestesia.

ABSTRACT

Departing from the description of an immersion experience lived by one of the authors, during a Zoom video conference, – in which, due to degrees of involvement, the spaces on the screens were confused and mixed in her perception – the article intends to build a reflection about the role of perceptual and motor habits in our relationship with the environment and with others, both in the context of everyday life as well as in art. The hypothesis created is that specific sensorimotor skills, requested in current virtual interactions, and mediated by the platforms in use, are still in process of development and integration. Adaptation and habituation are underway. In light of contributions from the embodied cognition approach, by cognitive sciences, as well as aesthetic empathy, this hypothesis will lead to the construction of an argument that focuses on the importance of kinesthetic perception in our immersions in life, in artistic creation and appreciation.

KEY WORDS:

dance; perception; habits;
empathy; kinesthesia.

RESUMEN

Partiendo de la descripción de una experiencia de inmersión, vivida por una de las autoras, en una videoconferencia, a través de la plataforma Zoom – en la que, al estar tan inmersa en el hacer, los espacios en las pantallas se confundían y mezclaban en su percepción – el artículo pretende provocar reflexiones sobre el respeto al papel de los hábitos perceptivos y motores, en la constitución de relaciones con el entorno y con los demás, tanto en contextos de la vida cotidiana como en el arte. Se plantea la hipótesis de que las habilidades sensoriomotoras específicas, solicitadas en las interacciones virtuales actuales, y mediadas por las plataformas en uso, aún se encuentran en proceso de desarrollo e integración. Por tanto, la adaptación y la habitación están en marcha. A la luz de los aportes del enfoque de la cognición encarnada, de las ciencias cognitivas, así como la empatía estética, esta hipótesis conducirá a la construcción de un argumento que se enfoque en la centralidad de la percepción cinestésica en nuestras inmersiones en la vida, creación y disfrute artístico.

PALABRAS CLAVE:

danza; percepción; hábitos;
empatía; cinestesia.



INTRODUÇÃO

2020, ANO DO INÍCIO da pandemia da covid-19; estivemos, desde então, imersos em telas, como único modo da manutenção das atividades de trabalho e das relações ou contatos sociais, para, assim, mantermos o distanciamento social e a consequente segurança de não contaminação. Isso determinou horas de envolvimento com imagens de pessoas em espaços de suas casas, tornados escritórios, salas de aula, palcos, cinemas, estúdios de ginástica e dança, através das suas reproduções pelo espaço retangular da tela do computador ou do celular. Embora ainda não possamos afirmar com exatidão o quê, algo na nossa percepção deve estar em processo de mudança, em função da exposição exacerbada a um dispositivo bidimensional como este, somada a uma atitude física direcionada exclusivamente para frente, e, por um longo período de tempo, em posição sentada, voltada predominantemente para a estimulação de apenas dois sentidos (visão e audição). Um hábito de exposição às telas, antes mais associado ao lazer e trocas de relações interpessoais (com o celular), torna-se abrangente a todas as relações, mas impõe-se, de modo extremo, às relações de trabalho, fazendo do *home office* o principal mecanismo de funcionamento neste momento.

Este artigo apresenta a experiência de imersão em uma videoconferência, em que, por graus de envolvimento, os espaços da tela foram confundidos e

misturaram-se, na percepção de uma das pessoas envolvidas. A partir da descrição da situação vivida, traremos as questões que nortearão as discussões levantadas no texto.

Estou sentada na minha mesa de trabalho, de frente à tela do computador, num encontro de Zoom com uma estudante. Estou sozinha, no meu escritório. Ela também está sozinha, no seu quarto. Conversamos sobre o planejamento de atividades a serem desenvolvidas com uma turma da graduação em dança, em que eu sou docente e ela, monitora. De repente, vejo uma porta se abrir. Alguém entra no meu campo de visão. Consigo ver apenas suas pernas, da altura das coxas para baixo. A minha reação imediata é girar para trás, pelo meu lado esquerdo, e olhar para a porta que tenho atrás de mim, localizada exatamente nessa direção, no meu escritório. Não vejo ninguém!... Sinto uma certa confusão. Uma agitação interna, que dura frações de segundo. Estou tentando decifrar o que a minha visão captura e compreender o que está acontecendo comigo no(s) ambiente(s) em que estou... Ah! A pessoa que entra pela porta não está no meu escritório. Esse evento se dá no quarto da estudante, do outro lado da tela. Lá também há uma porta, localizada exatamente em frente à do meu escritório, considerando a disposição das imagens, e a consequente dimensão espacial que a plataforma cria e nos oferece. Porta real e porta virtual parecem ter criado uma certa continuidade ou uma projeção em espelhamento.

A imagem inicialmente vista não foi imediatamente compreendida. O espelhamento dos espaços – a relação de continuidade entre o espaço virtual e espaço real – parece ter causado uma perturbação perceptiva. Parece haver aí uma questão de habituação com esse modo de se relacionar com a tela, que ainda está em processo. Com isso, surgem algumas questões: O ocorrido dá indícios de que houve perda de referências perceptuais, especialmente em relação à percepção do espaço? A não habituação ao meio – plataforma de videoconferência –, com suas características específicas de visualização, pode ter gerado esse estranhamento?

O filósofo norte americano Alva Noë (2006) argumenta que percepção implica em compreensão. Com isso, quer dizer que não basta ser estimulado sensorialmente, é preciso haver um estímulo que se compreenda. O estímulo sensorial, por si só, pode oferecer impressões confusas e descoladas de um conteúdo significativo, como, por exemplo, quando ouvimos pessoas conversando em uma língua estrangeira que não dominamos. São palavras, sensações, afetações auditivas que não acrescentam à experiência perceptual, do ponto de vista de um conteúdo que faça sentido, que se compreenda. Noë enfatiza que o que determina nossa capacidade de compreensão, nos permitindo acesso perceptual ao que o mundo nos oferece, é nosso conhecimento sensório motor – rol de habilidades de sintonização e relação com o ambiente e com os outros, que têm, no movimento, seu elemento central.

A experiência descrita acima sugere que o aparato sensório motor da pessoa que a vivenciou foi perturbado, de tal forma, que ela demorou a produzir sentido acerca do estímulo que estava sendo recebido. Trabalhamos com a hipótese de que a questão do hábito – ou, nesse caso, a falta dele – teve implicações no processo. Consideramos que existem algumas habilidades sensório motoras específicas, solicitadas nas interações frequentes e sustentadas no tempo, a que estamos sendo expostos, no uso das plataformas de encontros virtuais, que ainda estão sendo desenvolvidas e integradas. E esse fator parece ter sido determinante para a sensação de confusão vivida.

Essa hipótese conduzirá o percurso desenhado pelo artigo. Pretendemos explorar processos de habituação como processos cognitivos, à luz das contribuições de autores que convergem no entendimento da cognição corporalizada. Nesse viés, discutiremos o papel da cinestesia na percepção do ambiente, na percepção do espaço tridimensional, seus entrelaçamentos com a empatia e as implicações nas relações que constituímos com o mundo e com os outros. Desejamos, com essa discussão, traçar aproximações entre as imersões ocorridas na vida cotidiana – como a anteriormente relatada – e as imersões promovidas pelas experimentações em arte (mais especificamente, na dança e na videodança), considerando tanto a fruição como a criação artística, frequentemente caracterizadas por uma face provocadora de plasticidades sensíveis.

HÁBITOS – ESPECIALIZAÇÃO, CONSERVAÇÃO, PERTURBAÇÃO, EMERGÊNCIA, INVENÇÃO

Cientistas tendem a considerar que ter uma mente como a nossa significa ter a capacidade de pensar, calcular e tomar decisões como fazemos. Na verdade, para ter uma mente como a nossa, é necessário construir hábitos como os nossos. Hábitos e habilidades se ancoram no ambiente, no sentido de que são acessados ou recuperados por condições ambientais, frequentemente desaparecendo na ausência das condições ou cenário específicos. Devemos rejeitar a ideia de que nós, seres humanos, somos ilhas autônomas de tomadas de decisão, operando na base da análise cuidadosa e do julgamento seguro. Nossa natureza é muito mais intimamente trançada com o ambiente do que isso.¹ (NOË, 2010, p. 97, tradução nossa)

Nessa passagem, Alva Noë deixa clara sua perspectiva de que os hábitos estão na fundação do nosso comportamento perceptual e, mais do que isso, que não estão simplesmente encarnados em nós, mas se constituem em contextos específicos de nossa interação com o ambiente. Sua hipótese é que apenas seres que operam por hábitos, como os nossos, poderiam ter uma mente como a nossa. Ao evocar essa questão, Noë (2006, 2010, 2012) nos lembra que a marca registrada de toda habilidade é sua fluência. Na aprendizagem de qualquer atividade, evoluímos de um esforço de atenção centrada a cada detalhe, para uma condição mais fluida, na qual nossa atenção fica difusa, vagueia, e podemos nutrir uma qualidade de sintonização com o ambiente, numa perspectiva mais ampla. Nosso cotidiano seria robótico e ineficiente se tivéssemos que pensar deliberadamente sobre como sentar, o modo como organizar a coluna vertebral, o movimento preciso dos braços e das mãos, para segurar o talher e nos servir, a cada refeição, por exemplo. Não damos conta de todos esses detalhes – de quantas habilidades motoras e de sintonização com o mundo temos desenvolvidas –, pois esse processo é muito antigo na nossa existência. Entretanto, situações, como a relatada

1 “Scientists have tended to think that to have a mind like ours, one must be able to think and calculate and deliberate as we do. In fact, to have a mind like ours, what is needed are habits like ours. Habits and skills are environmental in the sense that they are triggered by environmental conditions and they vanish in the absence of the appropriate environmental setting. We can reject the idea that we are autonomous islands of decision making, acting on the basis of careful scanning and sound judgment. Our nature is more intimately entangled with our environment than that”.

no início do artigo, nos lembram que emergências e perturbações nos obrigam a redesenhar e inventar novos hábitos.

Hubert Godard toma nossa relação com a força da gravidade como parâmetro primeiro da nossa conexão com o mundo, já que ela é a constante que determina o contexto de fundo em que estamos inseridos. O jogo de oposições, esforços e colaborações, nesse campo gravitacional, são a matéria-prima para nossas experiências iniciais de construção de gesto. Ainda bebês, sem linguagem ou construção simbólica, aprendemos a tecer sentido do vivido, percebendo mudanças de tônus, de tom, de ritmo e de melodia, assim como as intensidades e acentuações dadas aos movimentos e à voz, aos quais respondemos, em espelhamento. Esse diálogo cria uma dinâmica que irá, posteriormente, ser usada como referência para o desenvolvimento dos movimentos mais complexos, assim como da linguagem e dos símbolos. (GODARD, 2006)

Essa abordagem de Godard revela seu alinhamento com a perspectiva de não separação entre percepção e ação, destacando como os processos de criação e estabilização de hábitos (perceptivos e motores) ancoram e direcionam nossos modos de interagir com o mundo e, portanto, de conhecer. Essas ideias também encontram eco nas proposições do neurofisiologista francês Alain Berthoz, que aponta a cinestesia como o sentido mais importante para a nossa sobrevivência. Na verdade, Berthoz (2000) defende que a cinestesia se comporta mais como um sistema perceptual – gerenciando informações de distintas modalidades sensoriais, tais como propriocepção, visão, tato, audição (sistema vestibular). Nessa linha de argumentação, nos oferece uma perspectiva muito interessante, que revela a organização do sistema nervoso – no que tange à gestão de hábitos motores, relações e interações com o ambiente – em dois subsistemas: 1) Um mais antigo no processo evolutivo e, assim, mais relacionado com a manutenção do nosso equilíbrio homeostático e com a sobrevivência. Esse subsistema está intimamente ligado com aspectos de conservação, estabilização de comportamentos e refinamento de habilidades; 2) O segundo, por sua vez, gerencia emergências e, com isso, está em estreita conexão com processos de simulação e invenção. Uma característica essencial do nosso sistema nervoso é sua capacidade de produzir simulações internas de movimento. Com o objetivo de antecipar o que está por

vir, baseado em ações passadas (memória e hábitos), assim como no acompanhamento das ações em curso (mapeamento corrente), o sistema nervoso integra informações perceptuais e busca soluções efetivas. Antecipar tem algo de tentar adivinhar, de criar hipóteses, implicando invenção. Quanto à ideia de criar soluções, esta nada tem a ver com um pensamento analítico e racional, mas com comportamentos refletidos em processos de engajamento com os outros e com o mundo, mobilizando nossos conhecimentos sensório motores para essa sintonização.

Nas aprendizagens e experimentações artísticas em dança, nos deparamos constantemente com essa coordenação entre a conservação – especialização de habilidades – e a invenção – criação de novas conexões, hábitos, procedimentos. No que se refere aos hábitos, tocamos num aspecto paradoxal. Ao mesmo tempo que estes são extremamente necessários para desenvolvermos maestria e refinamento, alguns podem se tornar limitadores e enrijecidos, nos levando à perda de eficiência, no desempenho de funções motoras, ou ao empobrecimento expressivo. Ademais, processos de criação, em todas as formas de arte, estão intimamente relacionados com emergências, com as especificidades dos contextos e com invenção de estratégias.

Godard (2010) nos lembra que hábitos motores são, antes de tudo, hábitos perceptivos. Ao nos movermos, não inventamos um novo gesto a cada vez, mas nos apoiamos sobre dados já inscritos, sobre coordenações já corporalizadas. Ampliar o repertório de movimento, algo caro para a aprendizagem e para o desenvolvimento artístico em dança, implica em alargamento das habilidades perceptuais. Modificações no modo de perceber o corpo alteram o modo de mover e de se relacionar com outros corpos e com o ambiente. A dança, assim como as artes, em geral, se oferece como *locus* de experimentações diversas de relações com o mundo, consigo e com seus materiais de criação, enriquecendo o repertório de nossa estrutura estésica – relativa ao sentir, ao movimento das percepções.

Em contraponto, na vida cotidiana, não nos deparamos com tanta frequência, com situações que perturbam, de maneira tão evidente, a nossa percepção do ambiente. Sendo assim, o subsistema mais comumente acionado é aquele que

se caracteriza pela estabilização e conservação de padrões. Principalmente, se considerarmos os espaços onde estamos inseridos no dia a dia – casa, trabalho, cidade, campo gravitacional – podemos perceber que há hábitos de sintonização e relação constituídos, desde a tenra infância. A situação de perturbação vivida, durante a videoconferência, nos revela que houve uma ruptura na sintonização com o ambiente. Um ruído. Faltaram, por um breve momento, habilidades adequadas para que fosse possível acessar o que emergiu. E, em seguida, a síntese se deu. Traçando as perspectivas de Noë (2006, 2010, 2012), Berthoz (2000) e Godard (2006, 2010), encontramos a zona de convergência em torno da relação não linear e não hierárquica entre percepção e ação. Trazendo suas ideias, em diálogo, percebemos que, na interação com a tela, foram arrastados hábitos – perceptuais e motores - já inscritos e corporalizados, numa estrutura outra de relação. Não é possível apartar os hábitos perceptuais - os modos de acesso/ leitura – dos motores – os modos de se mover em relação a/com. A situação emergente gerou uma desestabilização e um rápido movimento – perceptivo e motor, propriamente dito –, para compreender o que estava em curso e, assim, restabelecer o equilíbrio, a sintonização.



PERCEPÇÃO ESPACIAL – EMPATIA, MOVIMENTO, CONTINGÊNCIAS SENSÓRIO MOTORAS, ADAPTAÇÃO

Na imersão vivenciada na experiência descrita há, claramente, a “ilusão” de que uma pessoa que penetra o outro espaço pela porta também estaria penetrando o espaço oposto, embora sem consciência, por parte da pessoa que a vê, que se trata de um espelhamento. A configuração dos espaços, de modo semelhante um ao outro, aponta para um espelhamento que possibilita sentir como se fossem o mesmo espaço e, desse modo, para uma sensação de continuidade, fazendo com que a imagem, que aparece na tela, se misture com o espaço tridimensional habitado, levando à perda da referência entre bi e tridimensional e, consequentemente, das coordenadas espaciais.

Segundo autores da empatia estética² e da cognição corporalizada, a percepção do espaço, assim como das coisas e dos movimentos dentro dele, está correlacionada às nossas vivências e experiências corporais, e aos padrões de movimento que construímos no processo de exploração do ambiente, não estando exclusivamente relacionados à visão.

August Schmarsow (2007), um dos autores da empatia estética, em seus estudos sobre percepção espacial e arquitetura, introduziu a noção do espaço como extensão cinética dos impulsos e das coordenadas corporais durante o movimento. Proporcionalmente, ao nos movermos através do espaço construído ou de um edifício, um fluxo de imagens visuais combina-se na mente, produzindo uma ideia da constante mudança das relações espaciais. As percepções espaciais, criadas através do movimento, são desenvolvidas, em conjunto, na mente, em um processo de ampliação e extensão do conhecimento das sensações corporais. Nesse sentido, Schmarsow traz, em sua concepção, um exemplo claro de como o entorno é conjugado nas tarefas cognitivas de orientação espacial: o corpo, a mente e o espaço construído conjugam-se no que poderíamos chamar de um sistema acoplado complementar. O espaço é assim entendido como memória externa que pode ser recuperada em conjunção com os movimentos do corpo já vivenciados e habitualizados, e os novos em processo de aprendizagem. Em Schmarsow, o espaço tridimensional é recuperado, pelo movimento do olho e do corpo, em um sistema complementar com a mente. O espaço age como memória externa, enquanto que os movimentos do corpo estariam no limiar entre interno e externo – interno, ao recuperar os movimentos já realizados; e externo, ao construir novos movimentos – e o cérebro como memória interna. A orientação do espaço pode ser considerada, assim, um processo cognitivo estendido nesse mesmo espaço e no corpo.

Implica-se, assim, que o movimento imprime a sensação de tridimensionalidade, imprime a noção de espaço propriamente dito, pois é no movimento que as estruturas espaciais são sentidas e vividas, física e afetivamente. Em outras palavras, o movimento é constitutivo da percepção do espaço. Também Alva Noë e O'Regan (2001) relacionaram as contingências sensorio motoras ligadas aos atributos visuais dos objetos, ao efeito de deslocamento dos próprios objetos e do nosso deslocamento em relação a esses, fazendo com que a qualidade, com que esses atributos chegam aos nossos olhos, se modifiquem.

2 A empatia estética (*Einfühlung*), surgiu na Alemanha, século 19-20, dentro da filosofia e da psicologia experimental; buscava entender a experiência estética a partir da reação afetiva e corporal na fruição da arte.

O conceito de contingências sensório-motoras concentra-se no pressuposto ou na ideia de que os estados e processos cognitivos são determinados pela atividade direcionada para o mundo, sendo a percepção um processo direto do ambiente, sem recorrer ao processamento indireto ou representação da visão como uma imagem no córtex. Para Noë e O'Regan (2001), o ato de perceber é um ato de exploração do ambiente, e não um processo passivo de espelhamento do mundo. O modo como exploramos o ambiente pela percepção é um conhecimento implícito, uma habilidade adquirida em um longo processo de interação com o ambiente, em que o organismo aprende a dominar as regras das contingências sensório-motoras. Essa é uma proposição que implica uma codependência entre a estimulação sensorial e aquilo que fazemos. O modo como movemos nossos órgãos dos sentidos, e sua interdependência com os outros órgãos e partes do corpo, estão diretamente relacionados ao processo como percebemos o ambiente e os objetos, e determinam a experiência e qualidade perceptiva.

Percepção sensorial é uma troca dinâmica de duas vias entre o percebedor e o que é percebido. Quando eu percebo X, mudanças em minhas relações físicas com X (quer induzidas por meus movimentos ou por movimentos da parte de X) fazem uma diferença no modo como as coisas se mostram para mim. [...] Na verdade, é exatamente esta sensibilidade a perturbações induzidas pelo movimento (e ação) que é a marca distintiva da consciência perceptiva. ³ (NOË, 2012, p. 36)

Portanto, a percepção visual do espaço e das coisas nele não é algo vinculado apenas à visão, mas também ao movimento, o que significa que as percepções do espaço e cinestésica caminham juntas e se complementam.

O nosso exemplo de experiência imersiva na tela traz à tona a necessidade de uma ação emergente, por parte do seu perceptor, para compreender o acontecimento dentro do espaço aqui configurado como algo não habitual, fora do padrão de visualização até então vivenciado, exigindo deste uma interação mais intencional com a imagem surgida pela abertura da porta. A similaridade dos espaços causou, em primeiro lugar, um espelhamento, permitindo uma imersão

3 "Sensory perception is a dynamic, two-way exchange between the perceiver and what is perceived. When I perceive x, changes in my physical relation to x (whether induced by my movements or by movements on x's part) make a difference to how things show up for me. [...] Indeed, it is just this sensitivity to perturbations induced by movement (and action) that is the hallmark of distinctively perceptual awareness".


dimensional e uma sensação de que as duas pessoas habitavam o mesmo espaço, que foi quebrado com o entrar de uma terceira pessoa até então desconhecida, mas, principalmente, com a reação de virar para trás, para a verificação do fato.

Questões da especificidade da plataforma de vídeo também contribuem para esse tipo de perturbação; deslocamento espacial e perceptivo, pois sua disposição coloca as imagens das pessoas de forma sequenciada, adjacente, em uma relação de continuidade, como se pertencessem a um espaço comum, confundindo um pouco o espaço próprio com o do outro; ao mesmo tempo, como um espelho, as plataformas dão acesso ao espaço real-tridimensional da pessoa que está vendo, já que essas plataformas, além de mostrar o outro, mostram também a reprodução de quem vê, em uma outra tela. Esse acesso ao próprio espaço é também relativo ao acesso a uma parte do espaço que não se vê, em uma situação de interação presencial, ou seja, a parte de trás do espaço em que se habita. No espaço tridimensional, pode-se senti-lo com o corpo e costas, tendo uma sensação de presença total do espaço, mas não se pode ver. Desse modo, ao interagir com outra pessoa pelo campo da tela, interage-se visualmente com o espaço virtual do outro e o próprio espaço virtual que dá acesso à parte do espaço que, normalmente, não se tem. Essa é uma situação que, a depender dos graus de habituação às plataformas, pode levar a certa confusão perceptiva espacial, pois não se tem ainda contingência sensório motora construída, ou seja, aquela habilidade sensório motora específica para que se compreenda o estímulo.

Na videodança, assim como no cinema, a imersão sensorial do espectador, no espaço construído na imagem, é um fenômeno bastante comum e apresenta fatores relacionados ao processo de habituação às suas ferramentas de construção; aos artifícios técnicos e estéticos da imagem.

A experiência com o campo bidimensional da tela permite que experiências vivenciadas no espaço tridimensional sejam projetadas para a tela, como também experiências vivenciadas no processo de habituação com o próprio meio audiovisual, já que os espaços construídos no filme ou videodança não são, exclusivamente, espaços representados da realidade, mas frutos de uma conjunção entre representações da realidade e abstrações. No entanto, nos habituamos a

perceber como se fossem naturais, construímos contingência sensório motora no processo de exploração do meio audiovisual, a ponto de percebermos regras e procedimentos, elaborados na imagem, como integradas ao nosso processo de perceber; mas, na verdade, precisamos de tempo para integrá-las. Tanto competências corporais como cognitivas são desenvolvidas no processo de adaptação à linguagem audiovisual, seja ela videodançada ou cinematográfica.



EXPERIÊNCIA ESTÉTICA - MOBILIZAÇÃO DE SABERES SENSÓRIO MOTORES NA ARTE E NA VIDA

Na etimologia da palavra estesia, encontramos, do grego, aisthēsis, também raiz da palavra “estético”. Apesar desse termo ser mais comumente vinculado ao aspecto da apreciação da arte, do que sua produção; como argumentamos ao longo do artigo, a ligação entre fazer e perceber é indissociável. Ao manipularmos, tocamos e somos tocados; ao olharmos, vemos; ao escutarmos, ouvimos; ao nos movermos, sentimos o deslocamento, o esforço, a mudança de direção. Os sentidos corporais mediam os encontros entre corpo e mundo e, no caso da arte, entre artistas e seu ambiente e/ou materiais de criação. (DEWEY, 2010) Dito de outro modo, há um imediatismo perceptivo, um locus de encontro entre o agir e o sofrer: a ação que interfere e aquilo que se percebe imediatamente como resultado da ação. Essa perspectiva nos faz olhar para a arte como experiência, aproximando não somente os processos de criação dos processos de recepção, como, também, as imersões artísticas das imersões na vida cotidiana.

Nesta seção, vamos abordar os trabalhos de dois artistas, procurando traçar aproximações entre eles e as ideias que vimos discutindo ao longo do artigo. Serão salientadas algumas provocações, por esses trabalhos geradas, entendidas aqui como operadoras de síntese de saberes sensório motores e de constituição de novos hábitos. No processo de análise, refletiremos exatamente sobre o papel

provocador que tem a arte, no que tange à proposição de deslocamentos e tensionamentos dos nossos padrões habituais de percepção e relação com o mundo.

A estrutura estética, a do movimento das percepções, compõe em cada um de nós um modo singular de perceber, que tende para a formação de uma imagem do corpo numa economia estética. Essas grades de leitura, essas matrizes da sensibilidade que se constituem na história, na linguagem e na cultura próprias de cada um, formam uma memória radical da nossa relação com o mundo. (GODARD, 2010, p. 13)

Faz-se importante retomar a referência a Godard (2010), e sua perspectiva de codependência entre hábitos perceptuais e motores, reafirmando a ênfase dada pelo autor ao fazer artístico, geralmente bastante impregnado de uma cultura de alargamento perceptual, que desestabiliza nossa “memória radical” e questiona nossas “matrizes de sensibilidade”, se constituindo como campo de criação e invenção de novas composições corporais e poéticas. Ao trazermos “fazer artístico”, abarcamos não apenas o artista, experimentador, como também o espectador que, na relação com a obra, também se torna, em alguma medida, criador.

Um bom exemplo dessa desestabilização, de que fala Godard, são os Objetos coreográficos, de William Forsythe. Importante artista da dança da contemporaneidade, o norte americano William Forsythe atuou como bailarino do Stuttgart Ballet e, por 20 anos, como diretor e coreógrafo do Frankfurt Ballet. Entre 2005 e 2015, dirigiu a sua própria companhia, The Forsythe Company. A partir dos anos 1990, começou a desenvolver uma série de obras a que ele chamou de Objetos coreográficos. Fazendo uso de materiais, objetos cenográficos e/ou mídias, com as quais o espectador é convidado a interagir, essas peças têm um caráter experimental, fazem uso de alguns procedimentos comuns nas artes visuais, se organizando na forma de instalações, esculturas e filmes, borrando, assim, as fronteiras entre as artes visuais e a dança.

Essa coleção de obras também se desloca da caixa cênica e é pensada para salas de museu ou espaços outros, que não o teatro. A maioria delas abdica dos corpos

dos dançarinos profissionais, para lidar com a poesia do corpo leigo e cotidiano em movimento. A obra *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) esteve em exibição no SESC Pompeia, em São Paulo, em 2019. Essa destaca-se por criar um ambiente imersivo, dentro de um grande galpão, formado por inúmeros pêndulos, presos a fios de prumo, que têm seu movimento controlado por um programa de computador. À entrada do espaço de exibição, lê-se: “Por favor, entre, evitando o contato com qualquer um dos pêndulos”.

A obra convida o espectador participante a se relacionar com o ambiente criado. Para que essa relação se estabeleça, é necessário mover e se deslocar pelo espaço, atentando para a cadência e para a trajetória de movimento dos pêndulos. Nesse sentido, o encontro com a obra provoca o confronto do espectador com suas possibilidades corporais. Frente a frente com a constatação de que “nossos recursos físicos realmente não são infinitos” (FORSYTHE, 2016, p. 49), a interação com a obra nos leva a dar conta de quais são os nossos recursos para lidar com as demandas específicas que ela nos propõe. Em imersão, sintetizamos saberes sobre o ambiente, sobre nós mesmos e sobre o encontro corpo-obra; saberes que são do tipo sentir-agir, direcionados à busca da possibilidade de estabelecer acoplamento, sintonização. Nas palavras do próprio Forsythe: “As ações do espectador são, claramente, uma estratégia construída a partir de seu repertório de competências físicas e coordenações habituais de movimento”. (FORSYTHE, 2016, p. 48) Uma característica que merece ser evidenciada é o fato de que a obra provoca a mobilização de uma combinação de sistemas perceptuais – visual, tátil e cinestésico, de maneira completamente entrelaçada –, tendo a cinestesia enquanto um agente principal.

Também as artes, que lidam com o campo bidimensional da tela, convocam seus espectadores a ações emergentes por envolvimento cinestésico. No nosso entendimento, essas são ações de exploração do ambiente audiovisual, no ato de perceber – engajamento perceptual –, variadas pelo grau de habituação ou não habituação a esse meio.

Como nos fala Castanheira (2010), o próprio cinema exigiu um processo de habituação, que pode ser claramente identificável na sua história. No engajamento gerado desde o cinema das atrações, ou pré-cinema, até a inclusão da narratividade,

pode-se compreender que houve um percurso de adaptação para aquilo que se construiu como linguagem cinematográfica.

Talvez, em um primeiro momento, quando da curiosidade pela novidade que levava plateias a se deslumbrarem com a reconstituição do movimento enquanto movimento, poderíamos falar de uma atenção, talvez ingênua, a características puramente sensoriais da experiência. O corpo fantasmático causava espanto e não havia ainda competências cognitivas suficientemente desenvolvidas por parte do espectador para uma melhor compreensão dessa atração de caráter ilusionista que, pouco a pouco, ia se configurando como linguagem. Na verdade, a própria figura do espectador foi algo que precisou de tempo para se constituir. (CASTANHEIRA, 2010, p.174-175)

Desse modo, compreendemos que o engajamento perceptual no audiovisual – e, na verdade, em todas as tecnologias – está ligado ao grau de adaptação que o sujeito tem nesse ambiente. Fingerhut e Heimann (2017) apresentaram várias pesquisas que mostram um entendimento maior das imagens à medida que o espectador se acostuma à linguagem utilizada pelo meio, ou melhor, há uma aceitação maior da linguagem, em função do grau de habituação do espectador aos artifícios técnicos e estéticos na imagem. Segundo eles, o espectador aceita o artifício como parte da realidade da imagem porque construiu contingência sensório motora ao meio. Construiu o que os pesquisadores denominaram de “corpo fílmico”.

Apesar de muitas formas de artificialidade, o filme explora nossos hábitos corporais e perceptivos de tal maneira que nos leva a um engajamento perceptivo com uma cena. No entanto, o fato de que deferimos a uma sucessão de imagens como uma aproximação a uma cena de maneira quase perceptiva e sensório motora não deve disfarçar o fato de ter nos habituado a alterar padrões corporais e rotinas visuais que vão além de qualquer maneira natural de perceber. São esses padrões emergentes que, desde a base do que pensamos como nosso corpo fílmico. [...] compartilhamos

um corpo com o filme. E mais do que isso: esse corpo compartilhado deve ser entendido em termos de compromissos ligados por regras (perceptivas, cognitivas, emocionais) que pertencem especificamente a esse meio.⁴ (FINGERHUT; HEIMANN, 2017, p. 15-19)

Para justificar seus pressupostos, os autores trazem vários estudos que comparam e analisam diferentes grupos de pessoas, com e sem hábitos de assistir a filmes, apontando que, quanto mais habituados ao ambiente fílmico e seus aspectos técnicos e estéticos, mais eles têm capacidade de identificar, entender e dar credibilidade aos cortes, planos e efeitos; enquanto as pessoas não habituadas ao ambiente fílmico têm dificuldades nesse procedimento. Por exemplo, alguns desses estudos mostraram que as crianças não possuem uma compreensão precisa da aplicação de um zoom ou close up, interpretando-os como um crescimento do objeto filmado, em vez de um resultado da manipulação da câmera; ou estudos que mostraram que os movimentos oculares das crianças durante a exibição da TV, em comparação com os movimentos dos olhos dos adultos, são mais frequentes, indicando que a atenção dos espectadores inexperientes é, em geral, menos claramente dirigida pelo meio. Em outra série de experimentos, pesquisadores apresentaram filmes para um grupo remoto de pessoas da Turquia que não tinham exposição prévia a filmes editados. Eles mostraram dificuldade em interpretar histórias que foram retratadas usando um número de técnicas de edição de continuidade que são muito familiares para os espectadores mais experientes.

Essa é uma condição que independe do gênero, estilo ou estética em que o audiovisual esteja sendo usado como meio, e pode ser observada também no desenvolvimento da videodança. Como exemplo, temos a obra da cineasta, e uma das precursoras da videodança, Maya Deren (1917-1961): *A Study in Choreography for the Camera* (1945). Nesta obra, Maya Deren inicia um recurso técnico e estético, totalmente novo e inusitado, em que um dançarino move-se por diferentes e descontínuos espaços, possibilitados pelo trabalho da edição, fazendo com que seus movimentos imprimam continuidade de um espaço a outro. Podemos supor que as primeiras visualizações dessa obra devam ter exigido a ação de orientação, nesse novo recurso, para se poder entender e fazer significar. O que,

4 “Despite its many forms of artificiality, film exploits our bodily, perceptual habits in just such a way that it is picked up as a perceptual engagement with a scene. Yet, the fact that we defer to a succession of images as na approach to a scene in a quasi-perceptual, sensorimotor way should not disguise the fact that we have become habituated to altered bodily patterns and visual routines that go beyond any natural way of perceiving. It is these emergent patterns that form the basis of what we think of as our filmic body. [...] we share a body with film. And more than that: this shared body has to be understood in terms of engagements that are bound by rules (perceptual, cognitive, emotional) that pertain specifically to this médium”.

no primeiro momento, pode ter sido um efeito inebriante, estranho, perturbador e revolucionário, hoje é algo aceito e completamente utilizado. Hoje os espectadores da videodança estão bastante adaptados a esse recurso, existente em inúmeras obras nesse campo.

August Schmarsow, ao apontar o espaço como extensão cinética dos impulsos e das coordenadas corporais, durante o movimento, entendeu o morador de uma casa como um cocriador da arquitetura. As ações emergentes e cinestésicas, no processo de percepção e fruição na arte, corroboram com o pensamento de que, ao nos envolvermos com o que uma obra de arte nos oferece, enquanto elementos tensionadores para os nossos hábitos, estamos ampliando-a e construindo novos significados para/com ela, dando continuidade ao trabalho do artista; e, nesse sentido, agindo como cocriadores.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazendo uma retomada do percurso desenhado pelo artigo, estabelecemos, como ponto de partida, a descrição de uma experiência de imersão, vivida por uma das autoras, numa videoconferência, via plataforma Zoom. A um dado momento, em virtude da aparição de uma terceira pessoa no campo de visão, os espaços das telas foram confundidos na sua percepção, causando uma sensação de perturbação e uma dificuldade momentânea de compreender a imagem vista. Essa experiência nos levou ao levantamento da hipótese de que há algumas habilidades sensório motoras, solicitadas nos encontros virtuais correntes, mediados pelas especificidades das plataformas em uso, que ainda estão em processo de desenvolvimento e integração. Ainda estamos constituindo as contingências necessárias para esses modos de interação.

A partir dessa hipótese, e à luz de contribuições da abordagem da cognição corporalizada das ciências cognitivas, assim como da empatia estética, procuramos refletir sobre a relação entre processos imersivos da vida cotidiana e processos

imersivos promovidos pela arte – tanto na criação, como na fruição –, observando a centralidade que tem a percepção cinestésica em qualquer dos contextos.

Entre os autores com quem discutimos, teve destaque o filósofo Alva Noë e o seu entendimento de que é nosso conhecimento sensório motor que nos permite acesso perceptual ao que o mundo nos oferece. Sendo assim, hábitos estão na fundação do nosso comportamento, constituídos em contextos específicos de interação com o ambiente. O modo particular como cada um de nós explora o ambiente é um conhecimento implícito, uma habilidade adquirida em um longo processo de interação com este ambiente, em que o organismo aprende a dominar e gerir as regras das contingências sensório motoras. (NOË, 2006, 2010, 2012; NOË, O'REGAN, 2001) Trouxemos também as contribuições de August Schmarsow (2007), que oferece uma perspectiva complementar sobre a percepção do espaço tridimensional, constituída, através da extensão cinética dos impulsos e das coordenadas corporais, durante o movimento. Um processo cognitivo estendido – no próprio espaço e no corpo – que abarca sentidos outros que não apenas a visão, salientando, de forma categórica, a importância da cinestesia nesse processo.

Tecendo um diálogo entre esses e os demais autores, e questões que observamos estar no cerne das investigações de alguns artistas contemporâneos, o artigo buscou refletir que perturbações perceptivas exigem um processo de adaptação ao novo estímulo e/ou contexto, até que se constituam outros hábitos. Nesse sentido, são parte tanto da vida cotidiana, como da arte. O que diferencia o contexto da vida cotidiana do contexto da arte é que, na vida cotidiana, não nos deparamos com perturbações significativas, com tanta frequência, como a da experiência relatada, em que a mudança de cenário – e suas regras de interação –, foi abrupta e de grande magnitude. Em contraponto, provocar perturbações, deslocamentos, tensionamentos nos nossos modos habituais de perceber é matéria do fazer artístico. É desejo e trabalho do artista desestabilizar hábitos incorporados, para criar novas “matrizes de sensibilidade”. (GODARD, 2010) Como artistas, experimentadores e espectadores, cultivamos um estado de disponibilidade às emergências próprias das interações do/no campo. Seja qual for o contexto, reafirmamos o entendimento de que a cinestesia, enquanto sistema operador de sínteses de saberes sensório motores, tem um papel central nos

processos de envolvimento, engajamento e sintonização com os diversos ambientes em que imergimos.



REFERÊNCIAS

BERTHOZ, A. The brain's sense of movement: perspectives in cognitive neuroscience. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

CASTANHEIRA, J. C. S. Do cogito ao inconsciente: o corpo na experiência cinematográfica. *Contracampo*, Niterói, n. 21, p. 174-190, 2010.

DEWEY, J. A arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FINGERHUT, J.; HEIMANN, K. Movies and the mind: on our filmic body. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (org.). *Embodiment, enaction, and culture: investigating the constitution of the shared world*. Cambridge: MIT Press, 2017. p. 353-377.

FORSYTHE, W. Entrevista. In: GAENSHEIMER, S.; KRAMER, M. *William Forsythe: the fact of matter*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016. p. 48-55.

GODARD, H. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2010.

GODARD, H. Foreword. In: MCHOSE, C.; FRANK, K. (org.). *How life moves: explorations in meaning and body awareness*. Berkeley: North Atlantic Books, 2006. p. 9-14.

NOË, A. *Action in perception*. Cambridge: MIT Press, 2006.

NOË, A. *Out of our heads: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Hill and Wang, 2010.

NOË, A. *Varieties of presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

NOË, A.; O'REGAN, J. K. A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *Behavioral and Brain Sciences*, Thousand Oaks, v. 25, n. 5, p. 939-1031, 2001.

SCHMARSOW, A. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Karl W. Hiersemann Verlag, 1894.

SCHMARSOW, A. Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. In: FRIEDRICH, T.; GLEITER, J. (org.). *Einfühlung und phänomenologische Reduktion: Grundlagentexte zu Architektur, design und Kunst*. Berlin: LIT Verlag, 2007. p. 107-121.

GRAÇA, LILIAN SEIXAS, LILIAN GRAÇA: é coreógrafa, dançarina, professora de dança e videasta. Possui graduação em Dança (Bacharelado) pela Universidade Federal da Bahia (1992), especialização em coreografia também pela UFBA (1993) e mestrado em Coreografia (Diplomarbeit) pela Escola Superior de Artes Teatrais Ernst Busch - Berlim (2000) - reconhecido pela UFBA. Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA (2019) com o projeto de pesquisa "A percepção cinestésica na videodança: reverberAÇÕES empáticas

ATUALMENTE TEM-SE OCUPADO, COMO ARTISTA-PESQUISADORA, EM CORRELACIONAR PROCESSOS DE CRIAÇÃO, EMPATIA ESTÉTICA, PERCEPÇÃO, COGNIÇÃO E IMERSÃO NA DANÇA E NA VIDEODANÇA: experimentando metodologias criativas, realizando obras, ministrando oficinas, cursos, palestras e publicando textos na área.

SOUZA, BEATRIZ ADEODATO ALVES DE: baiana, de Salvador, Beatriz Adeodato é artista da dança, pesquisadora e docente da Escola de Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) com a tese intitulada "Dança como forma material de pensamento: tessituras entre fazer e saber" e Mestre em Dança (PPGDança/UFBA) com a dissertação "Corpo em dança: o papel da educação somática na formação de dançarinos e professores. Professora do PRODAN - Mestrado Profissional em Dança da UFBA, tem como áreas de pesquisa as interações da Dança com a Educação Somática, os estudos da percepção implicados em processos de experimentação artística e a Prática como Pesquisa. É Specialized Master Trainer no Método Gyrotonic® pelo Gyrotonic International Headquarters (EUA), método que vem disseminando, tanto no Brasil como no exterior, em contextos diversos que abraçam a prevenção de lesões, a formação de corpo para a cena e o levantamento de pistas para criação.

EM FOCO

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, ARTEFATO COGNITIVO E CRIATIVIDADE: DA PERSPECTIVA VISUAL AO BALÉ CLÁSSICO

*INTERSEMIOTIC TRANSLATION, COGNITIVE
ARTIFACT AND CREATIVITY: FROM VISUAL
PERSPECTIVE TO CLASSICAL BALLET*

*TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA, ARTEFACTO
COGNITIVO Y CREATIVIDAD: DESDE LA
PERSPECTIVA VISUAL AL BALLET CLÁSICO*

**PEDRO ATÃ
JOÃO QUEIROZ**

ATÃ, Pedro, QUEIROZ, João.
Tradução Intersemiótica, Artefato Cognitivo e Criatividade: da perspectiva
visual ao balé clássico
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **87-105**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

A tradução intersemiótica pode ser descrita como um artefato cognitivo projetado como uma ferramenta preditiva, generativa e metassemiótica. Os artefatos cognitivos possuem uma enorme variedade de formas e são manipulados de muitas maneiras, em diferentes domínios. Como uma técnica projetiva de inteligência aumentada, funciona como uma ferramenta preditiva, antecipando novos e surpreendentes padrões de eventos e processos semióticos, mantendo sob controle o surgimento de novos padrões. Ao mesmo tempo, tradução intersemiótica funciona como um modelo generativo, fornecendo informações novas, inesperadas e surpreendentes ao sistema alvo (target system) e fornecendo resultados concorrentes que permitem ao sistema gerar instâncias candidatas. Como ferramenta metassemiótica, ela cria um processo semiótico de meta nível (ação de um signo que representa a ação de outro signo) bem como, um “laboratório experimental” para realizar experimentos semióticos. Esse artefato cognitivo submete sistemas semióticos a condições incomuns, em um cenário para o surgimento de novos e surpreendentes comportamentos semióticos. Exploramos essas ideias através de um exemplo para a dança, bastante conhecido – da perspectiva linear visual para o balé clássico.

PALAVRAS-CHAVE:

tradução intersemiótica;
artefato cognitivo;
criatividade; Charles S.
Peirce.

ABSTRACT

Intersemiotic translation (IT) can be described as a cognitive artifact designed to function as a predictive, generative and metasemiotic tool. Cognitive artifacts have a huge variety of forms and are manipulated in many different ways, and in different domains. As a projective technique of augmented intelligence, IT functions as a predictive tool, anticipating new and surprising patterns of events and semiotic processes, keeping under control the emergence of new patterns. At the same time, it (IT) functions as a generative model, providing new, unexpected and surprising information to the target system and providing competing results that allow the system to generate candidate instances. As a metasemiotic tool, IT creates a semiotic process at the meta level (action of a sign that represents the action of another sign). It also creates an “experimental laboratory” to carry out semiotic experiments. IT subjects semiotic systems to very unusual conditions and provides a scenario for observing the emergence of new and surprising semiotic behaviors as a result. We explored these ideas by taking advantage of an example of IT to dance -- from visual linear perspective to Classical Ballet.

KEY WORDS:

intersemiotic translation;
cognitive artifact; creativity;
Charles S. Peirce.

ARTISTAS SÃO CIBORGUES COGNITIVOS

ARTISTAS CRIATIVOS USAM a distinção, e influência explícitas, entre sistemas e processos semióticos, em casos descritos como tradução intersemiótica, adaptação, ekphrasis, transmediação ou transposição intersemiótica, para construção e solução de problemas complexos. (CLUVER, 2006, 1981; KISSANE, 2010; QUEIROZ; ATÃ, 2019; VERGO, 2010) Defendemos, em diversos trabalhos, a ideia de que a tradução intersemiótica é um artefato cognitivo, atuando criativamente em diferentes escalas temporais.¹ Trata-se de uma posição bastante conhecida que, para Andy Clark (2003, p. 3), um dos principais fundadores do paradigma da cognição distribuída, humanos são ciborgues naturais, seres simbiotes “cujas mentes e selfs estão distribuídos pelo cérebro biológico e por circuitos não biológicos”. Essa tese está relacionada à nossa capacidade de estender a cognição através de dispositivos não biológicos, acoplado – fundindo, integrando, conectando – nossas atividades cognitivas a artefatos, criando sistemas cognitivos externos e distribuídos. Várias ferramentas, como caneta e papel, calculadoras, calendários, notações, modelos, computadores, unidades de observação e medida etc. constituem os componentes de complexos ecossistemas cognitivos. (HUTCHINS, 2011, 1995a) A linguagem é um deles – um dispositivo acoplado que aumenta radicalmente o que podemos fazer em termos de categorização, memória, inferência analógica, aprendizagem,

1 Ver Aguiar, Atã e Queiroz (2015), Aguiar e Queiroz (2016, 2015), Atã e Queiroz ([202-]), Queiroz e Atã (2020, 2018, 2019).

atenção, relações e instituições sociais. (CLARK, 2006, 1998) Os artefatos cognitivos estruturam a cognição, e se confundem com ela – quando alteramos os ambientes de ferramentas materiais, alteramos dinâmicas e competências cognitivas, num looping causal entre o que podemos fazer, em termos cognitivos, e as ferramentas que usamos. Em nossa argumentação, um artefato não é, necessariamente, uma coisa, uma entidade ou um objeto. (ATÃ; QUEIROZ, 2021; QUEIROZ; ATÃ, [202-])

Procedimentos, processos, métodos, e técnicas, também funcionam como artefatos, em diversas escalas de observação. Tais noções foram concebidas no domínio e no paradigma da cognição distribuída (ou “4E”). (CLARK, 2010; HUTCHINS, 1995a, 1995b; KIRSH, 2009; MENARY, 2010; NOE, 2010; WHEELER, 2005) Ele se opõe ao internalismo e defende a hipótese de que processos cognitivos baseados em processamento intracraniano de informação não fornece um cenário preciso sobre como a cognição atua Na natureza. (HUTCHINS, 1995a) Uma descrição dos processos cognitivos “na natureza” deve integrar sistemas inferenciais, perceptivos e motores, materiais não biológicos (artefatos e ferramentas), contextos sócio-históricos e multiagentes. Para a cognição distribuída, mesmo objetos do cotidiano, como listas de compras, gráficos e diagramas, são artefatos cognitivos. Eles ajudam, fornecem suporte, e melhoram, a cognição. Além disso, “sistemas cognitivos” se referem à forma como vários agentes se coordenam por meio de sistemas compartilhados de artefatos cognitivos. Um sistema cognitivo está “distribuído” em sistemas sociotécnicos historicamente situados.

Aqui, nós exploramos a ideia da tradução como artefato cognitivo e criativo através de um exemplo bastante conhecido – tradução da perspectiva visual para o balé clássico. Nossa abordagem baseia-se, adicionalmente, na semiótica de Charles S. Peirce. Nesse domínio, é uma premissa fundamental que a cognição depende da ação do signo, ou semiose. A tradução intersemiótica, em nossa perspectiva, deve equivaler a comunicação de trajetórias históricas, comportamentos, e disposições dos signos. A pergunta “o que é tradução intersemiótica?” está diretamente relacionada à pergunta “o que é semiose?”.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO SEMIOSE - UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA PEIRCEANA

Para Peirce, “semiose” é um conceito que descreve relações fundamentais envolvidas nos processos cognitivos, em oposição a processos reativos (EP 2:646), caracterizados na categorialogia de Peirce através de relações diádicas. A semiose é o exemplo mais geral da estrutura da mente (RANSDELL, 1977). É importante salientar que “mente”, na filosofia sinequista de Peirce, não se confunde com um “sujeito consciente”, um “sistema cognitivo” complexo, ou mesmo um “intérprete”.

Para Peirce, qualquer descrição da semiose (ação do signo) envolve, necessariamente, uma relação de três termos irredutivelmente conectados - signo, objeto, interpretante (S-O-I), que são seus elementos mínimos (CP 5.484, EP 2:171) (Figura 1). S em S-O-I é a entidade, estrutura ou processo usado para representar (stand for) outra coisa, entidade, estrutura ou processo. O em S-O-I é a coisa, estrutura ou processo, que o signo representa. No fenômeno em que estamos interessados, esse objeto deve ser entendido como outro signo, em ação, e não como uma substância, uma propriedade ou uma coisa. I em S-O-I é um efeito produzido pelo uso (por meio de, através de) de S, e regulado (causado ou determinado) por O. Esse é um processo causal triadicamente determinado. A semiose, nos casos que abordamos, é um processo triadicamente irredutível através do qual um fator de restrição (O) atua sobre o sistema cognitivo distribuído (I) devido à mediação de uma certa entidade (coleção ou grupo de entidades) ou processo (coleção ou grupo de processos) (S).

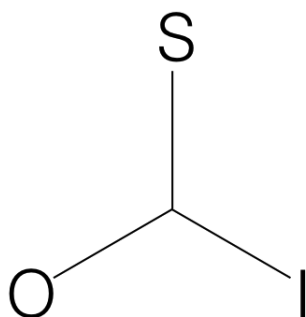
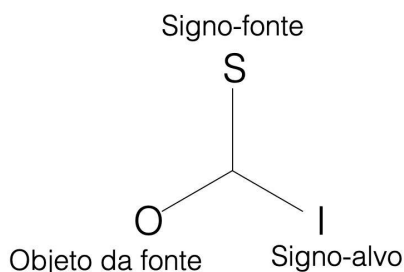


FIGURA 1- Três termos irreduzivelmente conectados: signo-objeto-interpretante (S-O-I)

Fonte: elaborada pelos autores, baseado na já estabelecida e bem conhecida representação gráfica da semiose como um tripod - para uma discussão sobre essa representação gráfica, ver, por exemplo, Merrel (2000).

É muito relevante que a semiose seja caracterizada como irreduzivelmente triádica. Numa tríade, o que reúne, ou coordena, os termos da relação não é uma “soma” de relações diádicas. (BRUNNING, 1997; BURCH, 1991) Numa tradução, a relação entre fonte e alvo é usualmente definida como uma relação diádica (fonte > alvo). Ao aplicar o modelo peirceano da semiose, o fenômeno da tradução passa a ser observado como triádico, dependente do intérprete e do contexto, ou do intérprete em um certo contexto, situado. Nesse ponto, podemos voltar à nossa questão, sobre a tradução intersemiótica. Se a tradução é um processo semiótico, a descrição acima também deve corresponder a uma descrição formal do que é uma tradução. Em uma tradução intersemiótica, a relação S-O-I descreve como uma fonte é traduzida em um sistema semiótico reconhecidamente distinto, um alvo. Existem, ao menos, duas maneiras de descrever a relação entre uma fonte e um alvo na tríade S-O-I:² (i) a fonte é o signo (S) e o alvo é o interpretante (I) (modelo 1, Figura 2), (ii) a fonte é o objeto (O) e o alvo é o signo (S) (modelo 2, Figura 3):

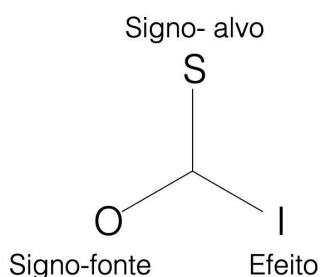
2 Nós desenvolvemos essa ideia em diversos trabalhos, ver: Atã e Queiroz ([202-]) e Queiroz e Aguiar (2015).



Nesse caso, a fonte da tradução é um signo que representa um objeto, para determinar o alvo da tradução como um efeito (signo-alvo). Observe que este modelo representa graficamente o objeto da fonte, mas não o efeito do alvo em seus intérpretes. Ele descreve como, por meio de uma fonte, um certo padrão de restrições (objeto da fonte) age em um sistema (signo-fonte) para produzir um alvo (interpretante). O alvo da tradução é determinado pelo objeto da fonte através da mediação do signo-fonte da tradução (I é determinado por O por meio de S)

FIGURA 2- Modelo 1 de tradução intersemiótica

Fonte: elaborada pelos autores, baseado em Aguiar e Queiroz (2013).



Nesse caso, o signo é o alvo da tradução, que relaciona uma fonte de tradução (observada não como uma coisa ou “substância”, mas como outro processo semiótico), de modo a determinar um efeito no sistema cognitivo. Observe que este modelo exibe a fonte da tradução, mas não o objeto da fonte. O modelo representa graficamente o efeito do alvo em um sistema cognitivo, conforme determinado pela fonte da tradução através da mediação do alvo da tradução.

FIGURA 3- Modelo 2 de tradução intersemiótica

Fonte: elaborada pelos autores, baseado em Aguiar e Queiroz (2013).

Quais são as implicações dos modelos 1 e 2? Eles exibem visões diferentes do mesmo fenômeno. Para o modelo 1, a fonte da tradução assume o papel funcional de signo, e inclui o objeto da fonte. Ele mostra como o objeto da fonte é codependente do alvo – diferentes traduções intersemióticas de uma mesma fonte enfatizam, revelam e/ou interpretam diferentes objetos. Além disso, para o modelo 1, o sistema alvo ocupa o papel funcional de um sistema cognitivo. Para o modelo 2, o alvo ocupa o papel funcional do signo e inclui o efeito em um intérprete. O objeto da tríade, neste caso, é a fonte da tradução. Nesse modelo, o alvo representa a fonte da tradução. A relação S-O depende dos efeitos interpretativos produzidos em um sistema cognitivo, que pode ser uma audiência. Assim, o modelo 2 captura a noção de que uma obra é percebida pelo público como uma tradução de outra

obra. No entanto, o sistema cognitivo (intérprete) não precisa, necessariamente, ser uma audiência. Vamos explorar esse caso na seção a seguir.

COMO FUNCIONA A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA?

Em nosso argumento, a tradução intersemiótica (TI) é usada como artefato cognitivo para apoiar a criatividade em dança, em muitas escalas de observação.³ Vamos examinar essa ideia, segundo os modelos apresentados acima. O papel funcional do interpretante não está relacionado ao público, mas ao próprio processo criativo. Os interpretantes, na tradução em que estamos interessados aqui, são sistemas cognitivos distribuídos que criam novos processos. Como esse sistema usa a TI para criar novos processos? Nosso argumento é que os modelos 1 e 2, mostrados acima, descrevem como a tradução intersemiótica funciona, tanto como ferramenta antecipatória, quanto generativa. Podemos formular duas questões, mais ou menos familiares ao leitor interessado em criatividade: como pode um sistema “romper” com estilos de pensamento, hábitos ou espaços conceituais, previamente estabelecidos e estáveis?⁴ Como navegar em um espaço pouco estruturado de possibilidades criativas, de modo a produzir algo reconhecidamente valioso, em oposição a mudanças gratuitas?

É nesse contexto que a TI é frequentemente usada como artefato cognitivo. Ela fornece suporte à criatividade, aproveitando as diferenças reconhecidas entre os sistemas semióticos – se um sistema fonte faz parte de um espaço conceitual estruturado muito diferente do espaço conceitual do sistema alvo, a influência da fonte no alvo pode gerar novidade e diferença. Além disso, como o sistema de origem possui uma estrutura com algum grau de robustez e coerência internas, é mais fácil produzir novidades não gratuitas, isso é, novidades que facilitam ao intérprete reconhecê-las como relevantes – por exemplo, como possuindo «valor artístico». Caracterizamos a ação da TI na criatividade como antecipatória e generativa.

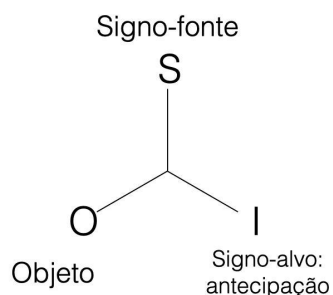
3 Para uma descrição detalhada dessa operação, em dança, ver: Aguiar, Atã e Queiroz (2015) e Aguiar e Queiroz (2015).

4 Ver Boden (2010).

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO ARTEFATO ANTECIPATÓRIO

É conhecido que sistemas cognitivos usam modelos preditivos e antecipatórios para regular, organizar, ou orientar, a ação.⁵ Essa é uma operação muito comum, sempre que um agente faz algo esperando que algo aconteça. Exemplos de ferramentas antecipatórias usadas para organizar a ação incluem cronogramas, planos, mapas, modelos, normas de etiqueta, fluxogramas organizacionais, etc. Essas ferramentas reduzem (ou ao menos, tentam reduzir) o número de opções possíveis que a cognição enfrenta no futuro. Por exemplo, consultando um mapa para navegar até o outro lado da cidade, sabemos que devemos seguir até o final de uma certa avenida, e consultando nossa agenda, sabemos que devemos priorizar uma determinada atribuição de trabalho, em vez de outra. Um espaço conceitual pode ser descrito como um conjunto de restrições que simplificam os custos da atividade cognitiva para criadores – artistas não precisam começar do zero, eles antecipam (e simplificam) seus processos criativos atuando (inferindo, selecionando, decidindo) em espaços estruturados, canônicos (AGUIAR; ATÃ; QUEIROZ, 2015). Quando um espaço conceitual é transformado, um sistema cognitivo enfrenta situações criativas e interpretativas inesperadas, e surpreendentes. A tradução intersemiótica desempenha um papel de antecipação na redução de escolhas e decisões nessas situações. A fonte da tradução é usada como um modelo preditivo, como um “mapa” que informa ao sistema cognitivo como navegar em um território ainda desconhecido, reduzindo os custos. Em termos estritamente semióticos, isso corresponde à visão da fonte da tradução que ocupa a posição funcional do signo, conforme exibido no modelo 1. Nesse caso, o signo é um modelo preditivo (Figura 4).

5 Para uma introdução, e desenvolvimento técnico, e cuidadosos desse tópico, nós recomendamos: Clark (2019) e Rosen (2012). Para uma aplicação desta noção (predição e antecipação) em um caso de tradução: Queiroz e demais autores (2021).

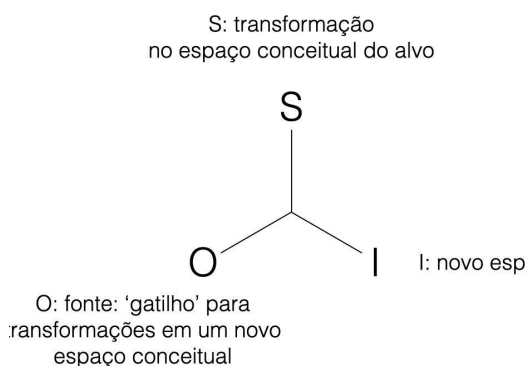


A fonte da tradução ocupa a posição funcional do signo e funciona como um modelo preditivo para a criação artística. O local do interpretante não é o alvo da tradução, mas o processo criativo que, no futuro, resultará no alvo da tradução. O interpretante restringe esse processo criativo, na forma de redução no custo das escolhas para o sistema cognitivo distribuído responsável pelo processo criativo. Note que a irredutibilidade S-O-I implica que diferentes processos criativos podem revelar objetos diferentes de uma mesma fonte.

FIGURA 4- Tradução intersemiótica como um artefato antecipatório
Fonte: elaborada pelos autores, baseado em Queiroz e Atã (2019).

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO UM ARTEFATO GENERATIVO:

Uma das funções da TI é tirar proveito da diferença semiótica entre fonte e alvo para gerar oportunidades concorrentes. Durante o processo criativo em uma tradução intersemiótica, uma transformação no sistema alvo leva a uma cascata de transformações. Os princípios regulatórios (“estrutura” do pensamento) que costumam regular um espaço conceitual, mudam ou são parcialmente abandonados, em favor de um conjunto diferente de princípios regulatórios que estão sendo desenvolvidos a partir da fonte da tradução. A fonte da tradução, neste caso, funciona como um artefato generativo, estimulada a agir em um sistema semiótico alvo. Qualquer escolha da tradução, feita por um sistema cognitivo criativo que estabeleça uma transformação em um espaço conceitual alvo, é uma escolha relacionada a esse “gatilho” gerador. Nesse caso, uma transformação em um espaço conceitual ocupa o papel funcional do signo, enquanto a fonte da tradução ocupa o papel funcional do objeto. O interpretante, que eles causam ou determinam, e em virtude do qual são reunidos, é a noção (a ser realizada no futuro) de um novo espaço conceitual (Figura 5).



Devido à relação semiótica, qualquer transformação em um espaço conceitual alvo é considerada um signo (S) de uma fonte da tradução. Essa relação intersemiótica, entre fonte e alvo, é usada para efetuar outras transformações que (potencialmente, e no futuro) levam a um novo espaço conceitual.

FIGURA 5- Tradução intersemiótica como ferramenta generativa
Fonte: elaborada pelos autores, baseado em Queiroz e Atã (2019).

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO ARTEFATO METASSEMIÓTICO

A fonte da tradução não deve ser vista como uma “substância”, mas como um processo semiótico, o que representa uma reformulação do que é traduzido numa tradução intersemiótica. Sempre que se afirma que um produto de mídia, ou obra de arte, é traduzido é preciso levar em consideração que, para ser traduzido, ele já foi interpretado, ou seja, já determinou efeitos em um sistema de interpretação. Embora Jakobson fale de “transmutação de signos”, uma maneira mais precisa de descrever é “transmutação da semiose” (ação de um signo). O alvo é uma relação triádica (S2O2I2) e a fonte é outra relação triádica (S1O1I1) (Figura 6). trata-se apenas de outro signo, mas de outra relação. Essa distinção (signo *versus* semiose) é importante porque enfatiza a natureza processualista desse artefato.⁶

A tradução intersemiótica cria, assim, um processo semiótico de meta-nível -- um signo em ação que representa a ação de um signo. Um processo metassemiótico (metassemiose) permite uma inspeção sistemática e crítica da semiose. Assim, a tradução intersemiótica pode ser descrita como um processo desenvolvido para investigar a semiose. Usando um sistema-alvo de signos, tradutores podem investigar (inspecionar e avaliar) como interpretar uma fonte. A tradução intersemiótica é um artefato cognitivo com uma função epistêmica para melhorar nosso

6 Para uma abordagem cuidadosa dessa propriedade (processualidade da semiose), ver Fisch (1986).

entendimento sobre a fonte da tradução, suas propriedades materiais, e sobre o próprio processo de tradução.

Como a operação metassemiótica acontece? Podemos comparar uma tradução intersemiótica com um “laboratório experimental” (ATÃ; QUEIROZ, 2016) para realização de experimentos semióticos. Os tradutores podem gerar e avaliar diferentes hipóteses sobre como traduzir efeitos interpretativos entre sistemas semióticos, submetendo a semiose a condições incomuns e observando os resultados.

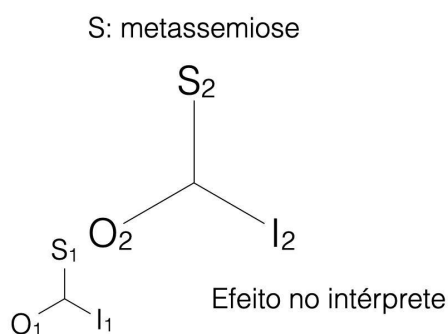
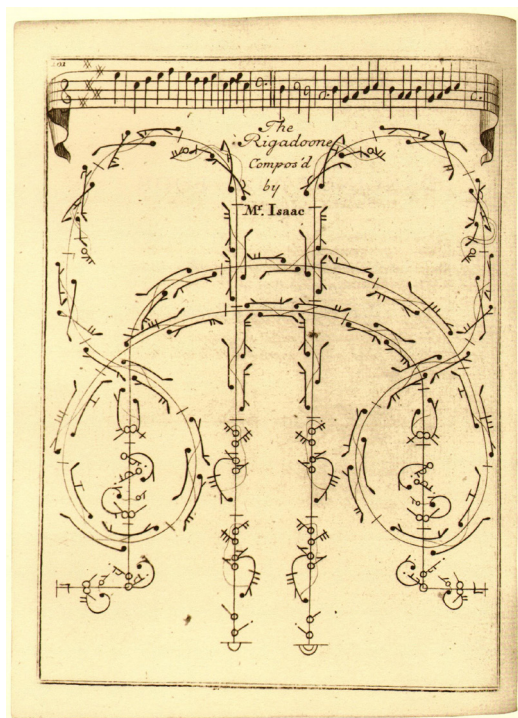


FIGURA 6- Tradução intersemiótica como um artefato metassemiótico
Fonte: elaborada pelos autores, baseado em Queiroz e Atã (2019).

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA PARA DANÇA -- DA PERSPECTIVA VISUAL AO BALÉ CLÁSSICO

O que chamamos de balé clássico está relacionado à construção de práticas que estruturam o comportamento semiótico de muitos agentes (bailarinos, coreógrafos, público, curadoria, crítica). Um vetor importante do processo de construção do “espaço conceitual” é a produção e introdução de artefatos cognitivos desenvolvidos em diferentes domínios, em diferentes escalas temporais. Um bom exemplo está relacionado à transformação de teatros pela influência da perspectiva visual baseada em um ponto de fuga (CRABTREE; BEUDERT, 2005). Nas suas origens, nas cortes europeias, os balés eram tradicionalmente

realizados em palácios ou parques, sem palcos elevados ou arcos de proscênio, e a plateia ocupava assentos dispostos em fileiras e assistia ao espetáculo de setores elevados (HOMANS, 2010, p. 10). Esse posicionamento, dos dançarinos em relação à plateia, favoreceu certos padrões (geométricos) de deslocamento dos dançarinos no espaço da performance (Figura 7).



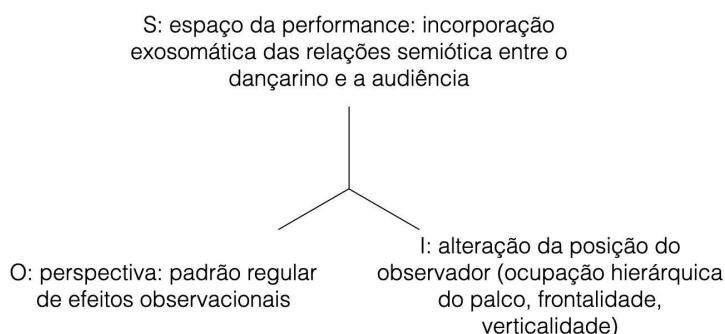
O próprio sistema de notação enfatizava o caráter geométrico do deslocamento dos dançarinos, visto de cima.

FIGURA 7- Dança de 1721, conforme representada na notação Beauchamp-Feuillet
Fonte: Wikimedia ([20--]).

O desenvolvimento histórico do balé clássico viu uma transição desses espaços de atuação para os palcos com arcos de proscênio, como os conhecemos. Isso correspondeu a uma mudança no posicionamento entre dançarinos e público e a um conjunto muito diferente de possibilidades que restringem o espaço da performance. Esse conjunto de possibilidades tem fortes vínculos com representações bidimensionais. O desenvolvimento dos teatros italianos durante o Renascimento, na Itália, foi diretamente influenciado pela perspectiva visual (BRETON, 1990), técnica desenvolvida e aperfeiçoada por Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti, em desenhos arquitetônicos e na pintura. O palco de proscênio funciona como uma caixa com perspectiva de um ponto de fuga, e sua vista frontal assemelha-se a de uma pintura. Esta caixa oferece um nicho muito especializado de recursos para o desenvolvimento da dança. No século XVIII, o influente mestre de balé e criador do *ballet d'action*, Jean George Noverre, enfatizou a ideia do balé como pintura,

a composição pictórica, o claro-escuro e a perspectiva, sugerindo até que os bailarinos recebessem papéis de acordo com sua estatura para destacar a ilusão da perspectiva de profundidade (MONTEIRO, 1999). No século XIX, o coreógrafo e dançarino italiano Carlo Blasis desenvolveu as técnicas da pirueta e *en dehors* (rotação externa da articulação coxofemoral) (MENDES, 1987; MONTEIRO, 1999), novas morfologias do movimento que destacavam a verticalidade e a frontalidade coreográfica, emolduradas por uma caixa de perspectiva linear (AGUIAR, 2008).

Essa modificação das restrições que regulam a experiência do público do balé é um exemplo de tradução intersemiótica supraindividual. Os princípios regulatórios desenvolvidos no domínio da pintura, especialmente a perspectiva linear baseada em um ponto de fuga como solução para o problema de representar o espaço tridimensional em superfícies bidimensionais, determinam um novo comportamento semiótico, em um sistema muito diferente (dança), relacionado a atividade motora e a disciplina do corpo. A perspectiva de um ponto de fuga – artefato cognitivo proveniente do domínio da pintura e da representação bidimensional, usada como um princípio para governar a construção de novos teatros – conduziu ao desenvolvimento de um novo tipo de espaço de atuação (MENDES, 1987). A verticalidade do balé clássico se desenvolveu neste novo espaço de restrições, de uma maneira muito diferente da horizontalidade geométrica das coreografias projetadas para grandes salões e parques.



O espaço de atuação pode ser descrito como incorporação exossomática das relações semióticas entre artista e o público. Ele é determinado por um padrão regular de efeitos observacionais produzidos pela perspectiva visual.

FIGURA 8- A perspectiva visual baseada em um ponto de fuga é traduzida para o espaço do teatro, produzindo um novo conjunto de comportamentos semióticos regulares em vários níveis de descrição, incluindo a ocupação de bailarinos e a verticalidade e frontalidade de movimentos
Fonte: elaborada pelos autores, baseado em Queiroz e Atã (2019).



IMPLICAÇÕES DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO ARTEFATO COGNITIVO

O que elaboramos pode ser considerado um modelo teórico para o fenômeno da tradução intersemiótica inspirado, de um lado, na ciência cognitiva distribuída e, de outro, na semiótica pragmatista de Peirce. A tradução intersemiótica é um artefato cognitivo que atua em várias escalas temporais. Ela funciona como uma técnica de inteligência aumentada projetiva (antecipatória) e generativa, fornecendo novos e alternativos candidatos para testar padrões surpreendentes de atividade semiótica. Em contraste com uma certa tendência na filosofia da arte, estética e semiótica, a criatividade é, de acordo com nossa abordagem, um processo baseado no design, manipulação e exploração de artefatos cognitivos externos (estruturas materiais, métodos, procedimentos, protocolos, regras, ferramentas, etc.). O que isso significa? Em termos explanatórios, a criatividade artística é geralmente associada a traços psicológicos, habilidades cognitivas, disposições emocionais, doenças mentais, correlatos neurais. Em todos esses casos, os principais problemas são enquadrados em uma estrutura internalista, segundo a qual a cognição é descrita como o processamento de representações mentais, e na qual o papel do contexto e das ferramentas externas é secundário. O cenário que desenvolvemos aqui sugere algo diferente – a criatividade é descrita como um processo não psicológico, material e socialmente distribuído no espaço e no tempo, fortemente baseado no design e no uso de artefatos cognitivos.

Uma visão situada da cognição não se concentra no agente individual como o centro dos processos criativos, mas como um participante de sistemas mais vastos, dependentes de ecologias cognitivas. De acordo com essa abordagem, a tradução intersemiótica é um artefato usado para organizar a criatividade, modificando o espaço conceitual do sistema semiótico alvo, para antecipar eventos novos e surpreendentes e para gerar ideias concorrentes. Ela funciona como

uma ferramenta metassemiótica, permitindo inspeção e crítica sistemáticas dos efeitos interpretativos, dentro e através dos sistemas.



REFERÊNCIAS

AGUIAR, D. Sobre treinamentos técnicos de dança como coleções de artefatos cognitivos. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

AGUIAR, D.; ATÃ, P.; QUEIROZ, J. Intersemiotic translation and transformational creativity. *Punctum*, Berlin, v. 1, n. 2, p. 11-21, 2015.

AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Dancing outside the box: o papel dos artefatos cognitivos na criatividade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 255-265, 2016.

AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. From Gertrude Stein to dance: repetition and time in intersemiotic translation. *Dance Chronicle*, New York, v. 38, p. 204-232, 2015.

AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Semiosis and intersemiotic translation. *Semiotica*, São Paulo, n. 196, p. 283-292, 2013.

ATÃ, P.; QUEIROZ, J. Intersemiotic translation as semiosis: a peircean perspective. In BIGLARI, A. (ed.). *Open semiotics*. Paris: L'Harmattan, [202-]. (No prelo).

ATÃ, P.; QUEIROZ, J. Multilevel poetry translation as a problem-solving task. *Cognitive Semiotics*, Lang, v. 9, p. 139-147, 2016.

ATÃ, P.; QUEIROZ, J. Semiose como construção de nicho cognitivo. *DeSignis*, Barcelona, v. 35, p. 211-227, 2021.

BENDER, A.; BELLER, S. The power of 2: how an apparently irregular numeration system facilitates mental arithmetic. *Cognitive Science*, Wilmington, v. 41, p. 158-187, 2017.

BODEN, M. Computer models of creativity. In: STERNBERG, R. (ed.). *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 351-372.

BODEN, M. *Creativity and art: three roads to surprise*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BRETON, G. *Theater*. Stuttgart: Karl Krämer, 1990.

BRUNNING, J. Genuine triads and teridentity. In: HOUSER, N.; ROBERTS, D.; EVRA, J. (ed.). *Studies in the logic of Charles Sanders Peirce*. Indianapolis: Indiana University Press, 1997. p. 252-270.

BURCH, R. *A peircean reduction thesis*. Lubbock: Texas Tech University Press, 1991.

CHUAH, J.; ZHANG, J.; JOHNSON, T. The representational effect in complex systems: a distributed cognition approach. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE COGNITIVE SCIENCE SOCIETY, 22., 2000, London. *Anais [...]*. London: Erlbaum, 2000. p. 633-638.

CLARK, A. *Being there: putting brain, body, and world together again*. Cambridge: MIT Press, 1998.

CLARK, A. Language, embodiment, and the cognitive niche. *Trends in Cognitive Sciences*, New York, v. 10, p. 370-372, 2006.

CLARK, A. *Natural-born cyborgs: minds, technologies, and the future of human intelligence*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CLARK, A. *Supersizing the mind: embodiment, action, and cognitive extension*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

CLARK, A. *Surfing uncertainty: prediction, action, and the embodied mind*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

CLUVER, C. *Inter textus / Inter artes / Inter media*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, 2006.

CLUVER, C. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems: Anton von Webern and Augusto de Campos. *Comparative Literature Studies*, Penn, v. 18, p. 386-398, 1981.

CRABTREE, S.; BEUDERT, P. *Scenic art for the theatre: history, tools and techniques*. London: Elsevier Focal Press, 2005.

CRARY, J. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the 19th century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

ECO, U. *Mouse or rat? Translation as negotiation*. London: Phoenix Books, 2003.

FISCH, M. Peirce, semeiotic and pragmatism: essays by Max H. Fisch. In: KETNER, K. L.; KLOESEL, C. (ed.). *Peirce, semeiotic and pragmatism: essays by Max H. Fisch*. Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

GORLÉE, D. *Semiotics and the problem of translation, with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

GRONAU, B.; VON HARTZ, M.; HOCHLEICHTER, C. *How to frame: on the threshold of performing and visual arts*. Berlin: Sternberg Press, 2016.

HOMANS, J. *Apollo's angels: a history of ballet*. London: Granta Books, 2010.

HUTCHINS, E. *Cognition in the Wild*. Cambridge: MIT Press, 1995a.

HUTCHINS, E. Enculturating the supersized mind. *Philosophical Studies*, London, v. 152, p. 437-446, 2011.

HUTCHINS, E. How a cockpit remembers its speeds. *Cognitive Science*, Wilmington, v. 19, p. 265-288, 1995b.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, L. (ed.). *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2000. p. 113-118.

KIRSH, D. Problem solving and situated cognition. In: ROBBINS, P.; AYEDE, M. (ed.). *The Cambridge handbook of situated cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 264-306.

KISSANE, S. (ed.). *Vertical thoughts: Morton Feldman and the visual arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010.

MENARY, R. (ed.). *The extended mind*. Cambridge: MIT Press, 2010.

MENDES, M. G. *A dança*. São Paulo: Ática, 1987.

MONTEIRO, M. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (ed.). Lições de dança. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 169-189.

MERREL, F. Peirce's Basic Classes of Signs in a Somewhat Different Vein. In: BERGMAN, M., QUEIROZ, J. (ed.). The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies, 2000. Disponível em: <http://www.commens.org/encyclopedia/article/merrel-floyd-peirces-basic-classes-signs-somewhat-different-vein>. Acesso em 4 out. 2022.

NOE, A. Out of our heads: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness. New York: Hill & Wang, 2010.

PAAVOLA, S. On the origin of ideas: an abductivist approach to discovery. London: Lap Lambert Academic Publishing, 2012.

PANDE, P.; CHANDRASEKHARAN, S. Representational competence: towards a distributed and embodied cognition account. *Studies in Science Education*, Yorkshire, v. 53, p. 1-43, 2017.

PEIRCE, C. S. Annotated catalogue of the papers of Charles S. Peirce. Amherst: University of Massachusetts, 1967.

PEIRCE, C. S. The collected papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge: Harvard UP, 1934. (Referido aqui como CP, seguido de volume e parágrafo).

PEIRCE, C. S. The essential peirce: selected Philosophical writings. Bloomington: Indiana University Press, 1998. v. 2.

PERLOFF, M. Poetry as word-system: the art of Gertrude Stein. *The American Poetry Review*, Philadelphia, v. 8, p. 33-43, 1979.

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. C. S. Peirce and intersemiotic translation. In: TRIFONAS, P. (ed.). *International handbook of semiotics*. Berlin: Springer, 2015. p. 201-215.

QUEIROZ, J.; ATÃ, P. Artwork authorship as a sign-in-action. In: MCNAMARA, P.; JONES, A. J. L.; BROWN, M. A. (ed.). *Agency, norms, inquiry, and artifacts: essays in honor of risto hilpinen*. London: Springer Nature Switzerland, 2022, p. 219-233.

QUEIROZ, J.; ATÃ, P. Intersemiotic translation as a thinking-tool: scaffolding creativity in dance. In: SALMOSE, N.; ELLESTRÖM, L. (ed.). *Transmediations! communication across media borders*. Abingdon: Routledge, 2020. p. 186-203

QUEIROZ, J.; ATÃ, P. Intersemiotic translation as an abductive cognitive artifact. In: MARAIS, K.; MEYLAERTS, P. (ed.). *Complexity thinking in translation studies: methodological considerations*. Taylor & Francis, 2018. p. 19-32.

QUEIROZ, J.; ATÃ, P. Intersemiotic translation, cognitive artefact, and creativity. *Adaptation*, Oxford, v. 12, n. 3, p. 298-314, 2019.

QUEIROZ, J.; FERNANDES, A.; CASTELLO BRANCO, M. From Webern's serialism to concrete poetry: intersemiotic translation as a generative, anticipative, and metasemiotic tool. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, Oxford, v. 2, p. 1-25, 2021.

RANSDALL, J. Some leadings ideas of peirce's semiotic. *Semiotica*, São Paulo, v. 19, p. 157-178, 2012.

ROSEN, R. R. Anticipatory systems: philosophical, mathematical, and methodological foundations. Berlin: Springer, 2012.

STEINER, W. Exact resemblance to exact resemblance: the literary portraiture of Gertrude Stein. London: Yale University Press, 1978.

VERDI, R. Musical influences on the art of Paul Klee. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Chicago, v. 3, p. 81-107, 1968.

VERGO, P. *The music of painting: music, modernism and the visual arts from the romantics to John Cage*. London: Phaidon Press Limited, 2010.

WEISS, P. Evolving perceptions of Kandinsky and Schoenberg: toward the ethnic roots of the 'outsider'. In: BRAND, J.; HAILEY, C. (ed.). *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of the twentieth-century culture*. Berkeley: California University Press, 1997. p. 35-57.

WHEELER, M. *Reconstructing the cognitive world: the next step*. Cambridge: MIT Press, 2005.

WIKIMEDIA. [S. l.], [20--]. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Feuillet_notation.jpg. Acesso em: 3 mar. 2022.

PEDRO ATÃ: é pós-doutorando no Linguistics and Language Practice Center, Universidade of the Free State (África do Sul). Suas áreas de atuação incluem Filosofia da Ciência Cognitiva, Semiótica Cognitiva, Estudos de Intermidialidade, Pragmatismo de C. S. Peirce, e Filosofia de Processos. Seus principais temas de pesquisa incluem: surpresa e complexidade em processos semióticos, criatividade e improvisação em literatura e artes, tradução intersemiótica, cognição distribuída e incorporada, e construção de nichos cognitivos. <https://orcid.org/0000-0002-7123-3341>

JOÃO QUEIROZ: é professor no Instituto de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É co-editor do projeto COMMENS - Digital Companion of C.S.Peirce (Creative Commons, 2014), em colaboração com a Universidade de Helsinque, membro do International Association for Cognitive Semiotics (IACS), e pesquisador associado ao Linguistics and Language Practice Center, University of the Free State (África do Sul). Suas principais áreas de pesquisa incluem: Ciência Cognitiva, Semiótica Cognitiva, Humanidades Digitais e Intermidialidade. Website: <https://joaoqueirozsemiotics.wordpress.com/> <https://orcid.org/0000-0001-6978-4446>.

EM FOCO

PARTICIPATORY SENSE-MAKING IN DANCE IMPROVISATION

*criação de sentido participativo
na improvisação em dança*

*Creación de sentido participativo
en improvisación en danza*

LOCHLAN WALSH
PAIGE WHITEHEAD
REBECCA TODD

WALSH, Lochlan, WHITEHEAD, Paige, TODD, Rebecca.
Participatory sense-making in dance improvisation
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **106-125**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

ABSTRACT

Participatory sense-making (PSM) provides a rich theoretical framework for theories in social cognition, providing a base for hypotheses that remain to be experimentally tested. Particularly, we are interested in exploring when synchrony arises between participating agents in social interactions. Additionally, we aim to see if altering the perceptual experiences of agents influences their ability to coordinate their intentions and behaviours. We propose a behavioural experiment that makes use of an existing dance improvisation paradigm to obtain measures of spontaneously arising coordinated behaviour. Then, we propose analysis methods, including instantaneous phase synchrony, to translate the behavioural observations into meaningful measures of coordination. We then present our expected results and discuss how they may contribute to the existing knowledge in social cognition. Additionally, we explore the implications of results that do not support our hypothesis, providing suggestions for future directions in testing hypotheses proposed by PSM.

KEYWORDS:

social cognition;
behavioural synchrony;
participatory sense-
making; dance
improvisation.

RESUMO

A criação de sentido participativo (PSM) fornece uma rica estrutura teórica para teorias em cognição social, fornecendo uma base para hipóteses que ainda precisam ser testadas experimentalmente. Particularmente, interessa explorar o momento em que surge a sincronia entre os agentes participantes em interações sociais. Além disso, pretende-se observar se a alteração das experiências perceptivas dos agentes influencia em sua capacidade de coordenar suas intenções e comportamentos. Propõe-se um experimento comportamental que faça uso de um paradigma existente de improvisação em dança para obter medidas de comportamento coordenado surgido espontaneamente. Em seguida, propõe-se métodos de análise, incluindo sincronia instantânea de fase, para traduzir as observações comportamentais em medidas de coordenação significativas. Então, apresentam-se os resultados esperados e discutem-se como eles podem contribuir para o conhecimento existente em cognição social. Além disso, exploram-se as implicações de resultados que não dão suporte à hipótese, fornecendo sugestões para direções futuras no teste de hipóteses propostas pelo PSM.

PALAVRAS-CHAVE:

cognição social; sincronia
comportamental; criação
de sentido participativo;
improvisação em dança.

RESUMEN

La creación participativa de sentido (PSM) proporciona un rico marco teórico para las teorías de la cognición social, proporcionando una base para las hipótesis que todavía no fueran probadas experimentalmente. Particularmente, nos interesa explorar cuándo surge la sincronía entre los agentes participantes en las interacciones sociales. Además, nuestro objetivo es ver si la alteración de las experiencias perceptivas de los agentes influye en su capacidad para coordinar sus intenciones y comportamientos. Proponemos un experimento comportamental que hace uso de un paradigma existente de improvisación en danza para obtener medidas de comportamiento coordinado surgidos espontáneamente. Luego, proponemos métodos de análisis, incluyendo la sincronía de fase instantánea, para traducir las observaciones de comportamiento en medidas significativas de coordinación. Después, presentamos nuestros resultados y discutimos cómo pueden contribuir al conocimiento existente en la cognición social. Además, exploramos las implicaciones de los resultados que no respaldan nuestra hipótesis, trayendo sugerencias para direcciones futuras en la prueba de hipótesis propuestas por PSM.

PALABRAS CLAVE:

cognición social; sincronía
comportamental; sentido
participativo; improvisación
en danza.



INTRODUCTION

IN VARIOUS TYPES of social interactions, synchronized behaviours can spontaneously arise between individuals. During these interactions, it seems that we often find ourselves performing correlated behaviours with a social partner, regardless of whether we intended to do so. (DE JAEGER; DI PAOLO, 2007) Perhaps the most familiar example of this is the synchronization of footsteps that can occur when walking with a partner. When these behaviours are performed with common or shared intentionality, we can say that they are coordinated. (DE JAEGER; DI PAOLO, 2007) Coordinated behaviours can include small-scale exchanges such as hugging or shaking hands, as well as larger interactions such as choir singing or protest marching. Participatory sense making (PSM), a theory of coordinated social cognition proposed by De Jaeger e Di Paolo (2007), provides a theoretical basis for measuring and analyzing the rise and fall of coordinated behaviour between interacting agents. PSM describes dynamic interactions such that the coordination of participating agents' behaviours influences their interaction, and that the interaction in turn affects the extent to which they maintain it. For example, consider the interaction that arises when two individuals walking in opposite directions confront each other in a narrow hallway. This scenario is frequently accompanied by a form of coordinated behaviour, whereby the two individuals, in an effort to pass one another, end up shifting laterally such that they mirror one another's position – often resulting in a sequence of these mirrored movements. This common scenario demonstrates

how the coordinated movements of the agents affects the interaction (insofar as they serve its continuation), as well as how the interaction process itself tends to encourage these coordinated movements. (DE JAEGHER; DI PAOLO, 2007) Most importantly, PSM proposes that when interacting agents coordinate intentional activity, they can contribute new information to both the interaction process and their partner. Here, they participate in mutual “sensemaking” where their intentions both influence and are influenced by the interaction in an ongoing and dynamic way. As such, this interaction process is able to provide cognitive and perceptual experiences that would otherwise be unavailable to the agents in isolation. In other words, it is a dynamic, emergent system that contains more information than the sum of the individual agents alone, and when these agents are actively involved with such a system, they demonstrate behavioural coordination. Although PSM provides a rich theoretical framework for understanding social cognition, many hypotheses that arise from it have yet to be tested.

From a social cognition standpoint, it could be that such patterns of coordination described by PSM accomplish things such as aiding in the connection with others, mediating the process of social bonding, improving cooperation, or experiencing similar cognitive states. (DE JAEGHER; DI PAOLO, 2007; LYRE, 2018; WHEATLEY et al., 2012; WHEATLEY et al., 2019) However, the amount of coordination present in an interaction, as well as how this coordination manifests and impacts processes of social bonding, can be influenced by contextual information. To illustrate the influence of context, De Jaegher e Di Paolo (2007) ask us to imagine a situation where two individuals coming from cultures that traditionally greet others by kissing cheeks are introduced to one another in America, a society that doesn't typically display this greeting customary. They may hesitate, unsure as to what the other interactor will do. Eventually, from subtle behavioural cues, some kind of coordination is likely to emerge, and the two individuals will engage in a coordinated greeting, whether that be a kiss or something else. In this scenario, the immediate context influences not only the development of coordination, but also the type of coordinated behaviour that is manifested. Context also influences the cognitive and perceptual state(s) of an agent. In our previous example, the context (i.e. being in a culture that doesn't greet with kissing cheeks) influences the agent to alter their behaviour, adjusting to what they think would be appropriate given their current situation. In addition, the agents may focus more on the body language of

their partner through perceptual awareness to determine the best action, which they may not have done in a different context. In extension, it remains to be tested whether an agent's cognitive and/or perceptual state influences coordination with a partner. If so, how is this coordination affected, and to what extent?

At the level of the human brain, there is evidence that the brain rests in a state of 'metastability', where neural circuits continuously switch between different states of activity. (TOGNOLI et al., 2020) Some of these states involve phase-locking, where neural circuits exhibit cyclical, symmetrical phases of coordinated firing in temporal patterns. (TOGNOLI et al., 2020; TOGNOLI; KELSO, 2015; WOHLTJEN; WHEATLEY, 2020) One such case of this neural phase-locking is in the anticipation of motor actions, where sub-groups of (pre)motor neurons demonstrate coordinated synchronized firing in advance of a motor command being carried out. (ENGEL; FRIES; SINGER, 2001) In these groups, neurons exhibited synchronous oscillations in preparation of a motor response, and an accompanying breakdown in phase-locking during and after the response was executed. (ENGEL; FRIES; SINGER, 2001)

The concept of phase-locking is not restricted to brain activity, as it occurs on many observable scales in everyday life. Consider two friends walking alongside one another on a sidewalk. As they walk, they continuously adjust their gait to remain next to their friend. Consciously, one may not be thinking about the appropriate step distance and speed to do this, but observable patterns within this behaviour still arise. For example, there may be periods where both friends are stepping at the same time with the same foot, resembling symmetrical phase-locked coordination. However, without deliberate effort to maintain this coordination, the phase-locking quickly breaks down as they begin to walk out-of-step again due to small differences in step distance and speed. These in- and out-phase periods of walking are analogous to the metastability of brain circuits, where they may fall into phase-locked patterns for periods of time before breaking off.

Phase-locking can occur in the brain at both a local and global level across various frequency bands, and has been shown to correlate with observable synchronous behaviours. (TOGNOLI; KELSO, 2015; TOGNOLI et al., 2020; WOHLTJEN; WHEATLEY, 2020) Circuits exhibiting activity indicative of such a state (i.e., sharing a coordinated temporal firing pattern with other circuits) has been suggested

to be a result of spontaneous neural activity combined with the influence of one's perceptual and cognitive state. (TOGNOLI; KELSO, 2015) Notably, correlations have been demonstrated between this pattern of neural activity and synchronous social behaviour such as dyadic conversations. (TOGNOLI; KELSO, 2015; WOHLTJEN; WHEATLEY, 2021) Namely, during periods of a conversation where participants made eye contact with their partners, measurements of neural activity using EEG exhibited accompanying neural synchrony between partners at those same points in time. (WOHLTJEN; WHEATLEY, 2021) In this case, the rise and fall of behavioural synchrony (e.g., eye contact) between two partners coincided with the production and breakdown of phase-locked neural circuits between subjects (HIRSCH et al., 2017); see also (WOHLTJEN; WHEATLEY, 2021). In other words, the rise of synchrony in a conversation was seen to be related to synchronous phase-locked EEG patterns, while synchrony diminished as the phase-locked EEG patterns dispersed (HIRSCH et al., 2017); see also (WOHLTJEN; WHEATLEY, 2021).

Much of the previous literature aiming to understand the neural correlates related to social synchrony has focused on dyadic eye contact as an interaction type, involving measurements of the time(s) that two interacting partners establish eye contact. (HIRSCH et al., 2017; KELLEY et al., 2021; KOIKE et al., 2019; NOAH et al., 2020; WOHLTJEN; WHEATLEY, 2021) However, social interactions can take on a wide array of forms in variable settings, suggesting that studying other interaction types may be of use to furthering our knowledge of how behavioural synchrony arises, as well as its functionality. Dance improvisation serves as an example of a dynamic interaction that is continuously 'updated' by the participating dancers. In relation to sense-making, the agents engage with the interaction as it unfolds over time, influencing the form it takes, as well as movements of themselves and their partner. In this form of movement, dancers are often given a prompt or idea that guides them to make certain types of decisions leading to relevant movements, but often without a predetermined set of movements. This requires them to adjust their movements in response to perceptual experiences (e.g. seeing what a partner or their own body part is doing) and cognitive states (e.g. their current intention relevant to the interaction). Furthermore, it has been suggested that interacting agents engage in 'perceptual flow', where they establish a connection with their partner through perceptual mediums, such as vision, to maintain the

interaction. (TOGNOLI; KELSO, 2015; WHEATLEY et al., 2019) This involves the agents sharing and collecting information relevant to the interaction, such as what one's body is doing or whether one is becoming disinterested in a conversation, allowing them to modify their behaviours as the interaction unfolds. However, this flow depends on the agents' perceptual states, such as whether they can perceive what their interaction partner is doing. As such, varying the perceptual state of these interacting agents would likely alter the information they have access to in the interaction process, resulting in different patterns of behavioural coordination. If two partners were attempting to mirror each other's movements, and then both closed their eyes, they would lose access to some perceptual information necessary to maintain the interaction. As a result of perceptual flow being interrupted, we may see a loss of coordination between the two. Conversely, it's likely that coordination is greatest between two agents that can establish perceptual flow, as they have continuous access to information shared in the interaction process.

Using the PSM framework, this study aims to obtain a measure of behavioural coordination through the synchrony of partnered improvising dancers. Particularly, we aim to investigate whether periods of coordinated activity that arise between partners reflect phase-locking, and if so, at what point(s) during an interaction will such phases occurs?

THE PRESENT STUDY

In this study, we will examine synchrony between partners through spontaneously formed coordinated patterns of movement. To do so, we will use an experimental design that includes the following: two dancers will be seated at a table next to one another, improvising with their arms placed on the table. Throughout the improvisation period, one or both partners will be instructed to open/close their eyes during specific time intervals. Video recordings of the improvisation will be analyzed using movement analysis software (PEÑA et al., 2013) to obtain measures of their movement trajectories. Over time, the velocities of their movements will rise and fall as they adjust their behaviours during the interaction. As such, we expect to see the formation of phase-locking patterns in these velocities, as well as their periodic breakdown throughout. For instance, there may be periods

where one dancer begins quickly moving their hands, possibly being joined by their partner. The symmetry in their velocities would be indicative of phase-locking, breaking apart when one dancer alters their behaviour. Moreover, we aim to see whether altering the dancers' perceptual experiences (e.g., opening/closing one's eyes during improvisation) will affect this synchrony, and acquire measures of how much the alteration of such experiences affects it.

Ultimately, we hypothesize that partnered improvising dancers will enter collective states of phase-locking, demonstrating movement patterns similar to weakly-coupled oscillations. In periods where a dancer has their eyes open, we expect that they will couple their movements to that of their partner. Consequently, periods where both dancers have their eyes open will likely demonstrate the greatest behavioural synchrony when compared to other intervals. In contrast, we expect that a dancer with their eyes closed will lose access to new perceptual information in the interaction, constraining the sensitivity of their actions by the most recently available perceptual information. As a result, we expect that periods where one dancer has their eyes closed will exhibit lower behavioural synchrony when compared to periods where both dancers have their eyes open. Similarly, periods where both dancers have their eyes closed are expected to display the lowest behavioural synchrony of all the improvisation intervals.



METHODS

The experimental protocol that will be used to test our hypotheses was created by Santana, Miranda e Ramos (2021).

PARTICIPANTS

Participants will be dancers who have at least five years of dance experience, preferably in improvisation performance. In addition, they must be at least 19 years of

age and able to improvise with their arms in the presence of a partner for a period of 15 minutes. They will be recruited via advertisement at a local drop-in dance facility.

EXPERIMENTAL SETUP

The setup for this experiment involves two dancers seated at a table placed in a quiet, open space (e.g., dance studio). The dancers will be seated perpendicularly such that both face inwards towards the table, but at a 90-degree angle to one another. Here, the table will be covered with a white tablecloth or other fabric covering to provide a contrasting background with the dancers' arms and the floor. Contact stickers ('markers') will be adhered to the top and bottom of both dancers' wrists, totalling four stickers per dancer.

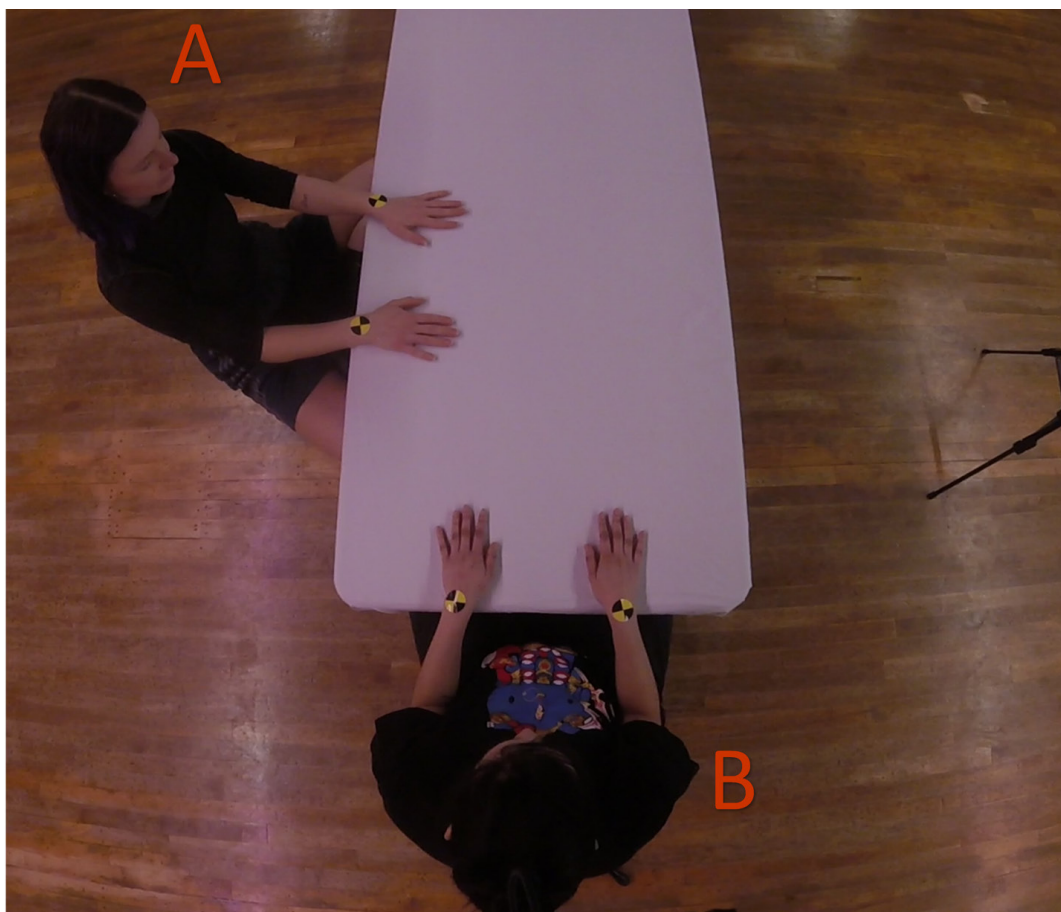


FIGURE 1 –
Experimental setup. The participants, labelled here with their respective referent's "A" and "B", are seated perpendicularly to one another at a table. Markers (yellow and black stickers) are placed on each of their wrists for post-experiment motion analysis using CvMob 3.6 (open-source movement analysis software) Source: experiment archive image. Team collection.

These stickers will allow trajectories (velocity) of the dancers' hands to be measured through movement analysis of video recordings taken during this experiment. To acquire these video recordings, a GoPro camera (HERO + LCD, 1080p, 60fps) will be set up using a tripod to capture the dancers' movements.

PROCEDURE

The experimental task involves dance improvisation focusing on the hands and lower arms. At the beginning of the experiment, a short warm-up sequence will be led by a researcher to prepare the dancers' bodies and bring awareness to their movements. The participants will then be read a statement by the researcher. The statement will outline the relevant practical guidelines of the improvisation, as well as provide the participants with a prompt to guide their improvisation. This prompt asks the participants to imagine that the table surface is magnetic and that their hands are attracted to its surface such that they are unable to remove them throughout the improvisation. Following this, and before the partnered section of the experiment, each dancer will complete a two-minute calibration period alone at the table. Participants will be asked to open their eyes for the first minute of improvisation and to close their eyes for the remaining minute. This calibration allows dancers to familiarize themselves with the table, the markers, and improvising with their hands on the table. Additionally, it provides a test run to ensure the video recordings are being captured, and that the analysis software can appropriately track the markers on each dancer's wrists.

After the calibration period is complete, both dancers will be seated at the table. The task will last a total of 15 minutes, with a voice recording indicating time intervals with specific conditions. There will be a total of five intervals, each lasting a total of three minutes. The dancers will begin with both of their eyes closed during the first interval of the experiment. During the second interval, both partners will have their eyes open. In the third interval, participant A (refers to "A" and "B" will be assigned at the beginning of the experiment) will be told to open their eyes while participant B closes their eyes. Following this, the partners switch who has their eyes open/closed. The remaining intervals will require both partners to open their eyes. All instructions will be indicated by the recording.



FIGURE 2 – QR code linking to demonstration of the experimental protocol. Two participants improvising during the A-__ B-__ task block
Source: experiment archive image. Team collection.

Using the CvMob 3.6 software, we will extract time-series data corresponding to the velocity of the dancers' hands throughout the 15-minute task. To do so, we calibrate the software to track the markers on the dancers' hands throughout the videos. Then, the velocities can be recorded as continuous data points throughout the task for both participants. The data points collected will correspond to the frames per second captured by the camera (60fps). Upon gathering this time-series data, we will measure the instantaneous phase synchrony between the velocities of the two partners (Figure 3). If the movements of the dancers oscillate as predicted in the introduction, we should be able to measure phase synchrony over time with noticeable variation between intervals. (CHEONG, 2020)

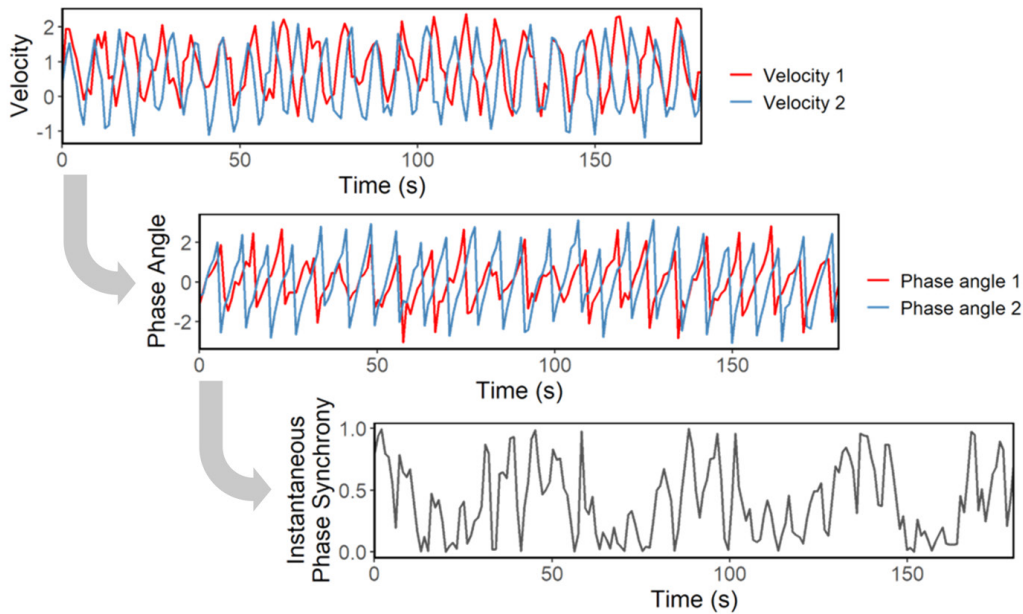


FIGURE 3 –Velocity to phase synchrony transformation. This figure illustrates the steps required to calculate phase synchrony between two signals, based on hypothetical, simulated data. Phase synchrony (bottom panel) is derived from the difference between phase angles (middle panel), which is calculated by taking the “Hilbert” transformation of velocities plotted over time (top panel)

Source: experiment archive image. Team collection.

Further analysis will make use of time lagged cross correlation (TLCC), where the synchrony of the data can be analyzed to infer leader-follower roles across the entire interaction. (CHEONG, 2020) To observe these correlated dynamics during specific intervals, we will perform a windowed time lagged cross correlation (WTLCC). Both analyses provide quantitative measures of which participant is leading/following in the interaction, but as they are correlations, we would be limited to making inferences on such patterns.

DISCUSSION

Based on the previously discussed literature, coordinated synchrony clearly arises in different types of social interactions. However, these studies often make use

of interactions with predefined goals, such as maintaining a conversation regarding specified topics. In this study, dance improvisation serves as a medium for observing how coordination can arise spontaneously in interactions that lack a specified output or result between partners. This aims to show a more ‘naturalistic’ formation of coordinated synchrony, without rigid constraints on how the interaction should unfold.

The expected results supporting our hypothesis would be consistent with perceptual flow. Participating agents would adjust their behaviours and intentions to maintain an effective connection with their partner based on available perceptual information (Figure 4).

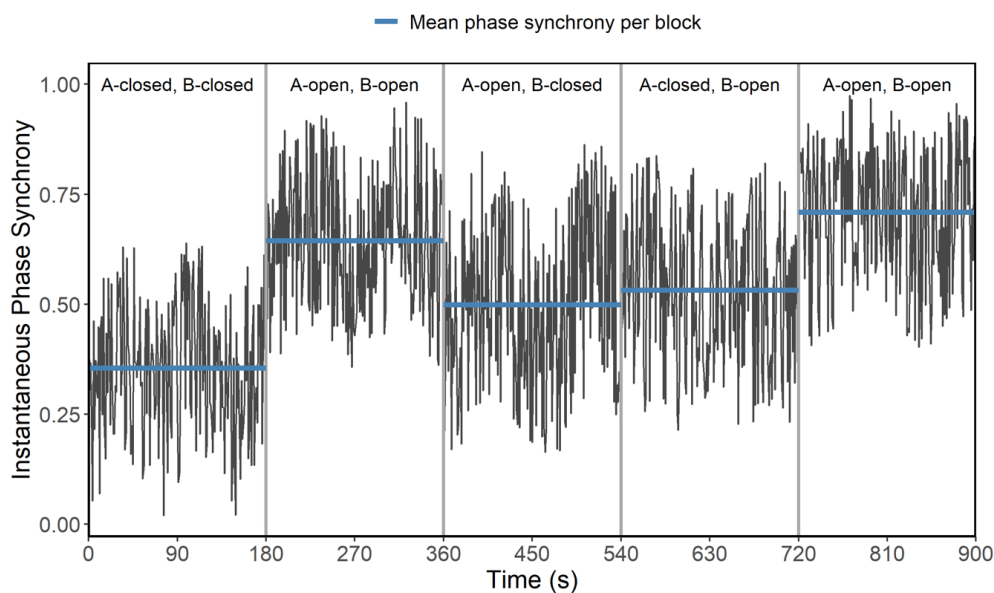


FIGURE 4 – Hypothetical predicted phase synchrony between two participants based on simulated data across five task blocks. The synchrony profile illustrated here would provide support for the current hypothesis that behavioural synchrony will be greatest when joint perceptual information is greatest (i.e. when both participants have their eyes open), intermediate when joint perceptual information is limited (i.e. only one participant has their eyes open), and lowest when joint perceptual information is eliminated (i.e. when both participants have their eyes closed). Blue lines indicate mean phase synchrony in each task block, showing highest synchrony during A-open B-open, intermediate synchrony in A-open B-closed and A-closed B-open, and lowest synchrony in A-closed B-closed
Source: created by the authors.

As they lose access to current perceptual information, it may be that their ability to adjust their behaviours and intentions is constrained to that of the most

recent information obtained from the interaction. (TOGNOLI; KELSO, 2015) Due to random movements and autonomous thought, there may be brief, unintentional moments of synchrony shared between dancers. But, with respect to the PSM framework, we would only expect to see significant periods of coordinated phase-locking when at least one agent is actively participating in the interaction process and has access to the information it provides. So, PSM may function through perceptual flow by allowing participating agents to coordinate their intentions and sense making. In this case, perceptual information seems necessary to allow agents to coordinate during a social interaction.

These findings may subtly hint at the importance of perceptual state in distantly related fields, such as the realm of body-oriented psychotherapy. It has been shown that interactional synchrony, where therapists aim to coordinate their movements with that of their patients, can have a positive effect on reducing the severity of negative schizophrenia symptoms. (GALBUSERA; FINN; FUCHS, 2016) However, these interactions rely on the in-person presence of both the therapist and the patient, allowing them constant perceptual access to one another during a session. As suggested by PSM and our expected results, a loss of perceptual access is likely to negatively impact the synchrony that can be established between partners, and in this case, prevent patient symptoms from easing. With online therapy, a session over video or text chat may not allow enough perceptual information to establish coordinated synchrony between a patient and therapist, body-oriented or not. As such, it seems that certain forms of psychotherapy could maximally benefit from emphasizing in-person sessions that aim to establish therapist-patient synchrony.

Contrarily, observing coordination patterns that do not support our hypothesis comes with interesting implications. If synchrony is nonzero and has little variation between intervals (Figure 5), it may be that perceptual state, or access to continuous perceptual information, is not necessary to establish intentional coordination (or behaviour that resembles it).

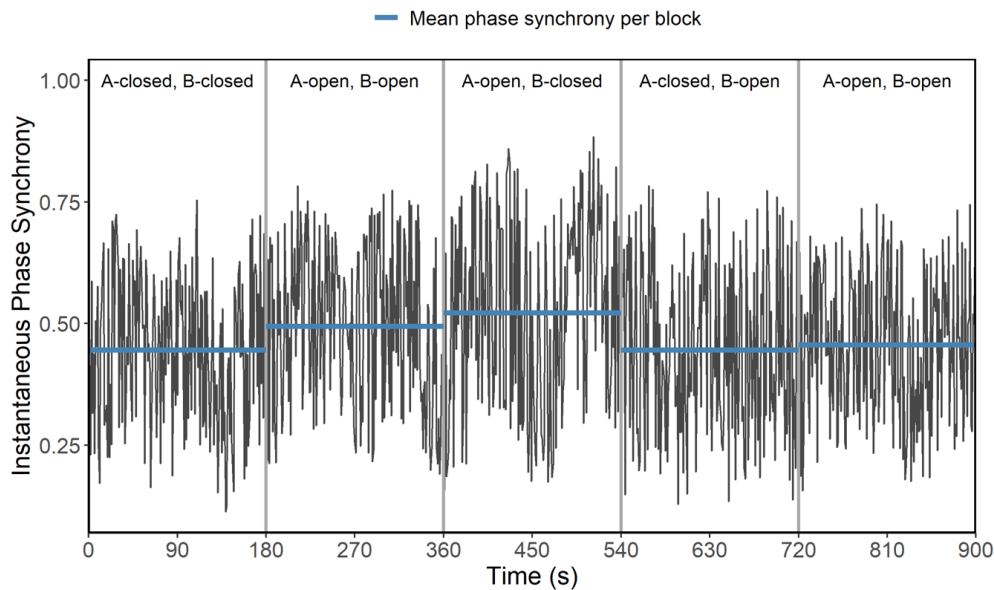


FIGURE 5 – Hypothetical null result – the phase synchrony between two participants based on simulated data across five task blocks if perceptual information does not play an important role in behavioural synchrony. Blue lines indicate mean phase synchrony in each task block, showing insignificant variation between task blocks. These results would contradict the current hypothesis that behavioural synchrony will be correlated with the degree of joint perceptual information
Source: created by the authors.

An explanation for this may be that the context of the interaction constrains the type of goals one can make and the behaviours they can perform, resulting in the formation of independent, but similarly relevant, intentions. These similar intentions would shift the behaviours of the agents such that they are coordinated enough to reflect continuous synchrony throughout the intervals, regardless of whether an agent has access to the information provided by their partner. In extension, such results may suggest that individuals who need to coordinate with others to accomplish tasks, such as in an office setting, may not require constant perceptual access to their partner(s). With respect to PSM, the hypotheses proposed by this framework do not predict ongoing coordination when both agents lose access to the interaction. So, when two dancers have their eyes closed, observing consistent phase-locked synchrony may suggest that some other aspect of the interaction process, such as context-dependent goals, are mediating the interaction, rather than perceptual information. Or, it may be the case that in various forms of interactions, synchrony tends to steadily increase over time as the agents become more situated in the process.

LIMITATIONS

There are some limitations to obtaining a measure of behavioural synchrony through dance improvisation. Despite a lack of music or rhythmic stimulus, dancers may be able to use other cues, such as breathing or sounds of friction against the table, to coordinate their movements with one another. These potential confounds are challenging to completely eliminate from an experimental setting but could hopefully be mediated by using a smooth table surface that minimizes the sounds of friction. To mediate dancers' breath as an auditory cue, participants could be asked to avoid moving with exaggerated breaths. However, this solution may come with the cost of the improvisation feeling unnatural.

Methodologically, there may be some benefit to randomizing the order in which each interval appears throughout the trial. Participant expectations or adaptation to the trial order may influence the behaviours they perform during each interval, affecting the resulting patterns. Similarly, using randomized intervals could instead allow us to see whether synchrony naturally tends to increase over time if interval order has no effect.

Lastly, while results supporting our hypothesis may be useful in understanding how dancers tend to coordinate with a partner, they may not be as easily applied to the general population. It may be that because dancers with improvisation experience are familiar with the general 'process' of an improvisation session, they have prior knowledge of the types of movement or coordination patterns one can make. If we were to attempt this study with non-dancers, we might find a lower degree of overall synchrony, or an inability to establish phase-locked coordination, due to unfamiliarity with this type of interaction. Such possibilities warrant further study using methodologies such as this.

FUTURE DIRECTIONS

Moving forward, it has been suggested that social neuroscience should shift the research focus towards the transitions to and from coordinated periods, aiming to understand what drives them. (DI PAOLO; DE JAEGER, 2012) Using

our methodology, further analyses would attempt to provide insight into these transitions, analyzing the behavioural patterns preceding and following periods of coordination. To do so, we would use WTLCC to identify periods where patterns indicative of leader-follower roles appear. Certain role relationships may occur in response to the different intervals, such as A-leader B-follower during the A-closed B-open section, changing in the following interval(s). This could suggest that role formation and reversal are what drive variation in coordination during an interaction. Or, it may be that changes in behavioural coordination precede these role adjustments, suggesting that roles update to reflect the flow of perceptual information in an interaction. Both are interesting possibilities for further tests of the hypotheses proposed by PSM.



CONCLUSION

In this paper we've proposed a methodological framework that makes use of an existing dance improvisation paradigm to further test the hypotheses laid out by PSM. We expect that perceptual state will alter the degree to which coordinated movements can be established between dancers, suggesting that such information is an essential component of social interactions. The overall goal of this experiment is to further contribute to our understanding of social interactions – how they form, how they adjust over time, and the mechanisms behind them. Future directions have been laid out for additional analyses that can be conducted with this paradigm, aiming to provide insight into the 'roles' that we take during interactions, and how they are linked to the transitions between periods of coordination.

REFERENCES

- CHEONG, J. H. Four ways to quantify synchrony between time series data. *Towards data science*, [s. l.], 2020. Available in: <https://towardsdatascience.com/four-ways-to-quantify-synchrony-between-time-series-data-b99136c4a9c9>. Access in: 18 mar. 2022.
- DE JAEGHER, H.; DI PAOLO, E. Participatory sense-making. *Phenomenology and the cognitive sciences*, Kluwer, v. 6, n. 4, p. 485-507, 2007. Available in: <https://towardsdatascience.com/four-ways-to-quantify-synchrony-between-time-series-data-b99136c4a9c9>. Access in: 18 mar. 2022.
- ENGEL, A. K.; FRIES, P.; SINGER, W. Dynamic predictions: oscillations and synchrony in top-down processing. *Nature Reviews Neuroscience*, [s. l.], v. 2, n. 10, p. 704-716, 2001. Available in: <https://www.nature.com/articles/35094565>. Access in: 18 mar. 2022.
- GALBUSERA, L.; FINN, M. T.; FUCHS, T. Interactional synchrony and negative symptoms: An outcome study of body-oriented psychotherapy for schizophrenia. *Psychotherapy Research*, New York, v. 28, n. 3, p. 457-469, 2018. Available in: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/27687477/>. Access in: 18 mar. 2022.
- HIRSCH, J.; ZHANG, X.; NOAH, J. A. et al. Frontal temporal and parietal systems synchronize within and across brains during live eye-to-eye contact. *Neuroimage*, [Arizona], v. 157, p. 314-330, 2017. Available in: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28619652/>. Access in: 18 mar. 2022.
- KELLEY, M. S.; NOAH, J. A.; ZHANG, X. et al. Comparison of human social brain activity during eye-contact with another human and a humanoid robot. *Frontiers in Robotics and AI*, Lousanne, v. 209, p. 1. 11, 2021. Available in: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/frobt.2020.599581/full#:~:text=Eye%2Dcontact%20was%20confirmed%20by,human%2Drobot%20eye%2Dcontact>. Access in: 18 mar. 2022.
- KOIKE, T.; SUMIYA, M.; NAKAGAWA, E. et al. What makes eye contact special? Neural substrates of on-line mutual eye-gaze: a hyperscanning fMRI study. *Eneuro*, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 1-51, 2019. Available in: <https://www.eneuro.org/content/eneuro/early/2019/02/25/ENEURO.0284-18.2019.full.pdf>. Access in: 18 mar. 2022.
- LYRE, H. Socially extended cognition and shared intentionality. *Frontiers in Psychology*, Switzerland, v. 9, n. 831, p. 1-9, 2018. Available in: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00831/full#:~:text=The%20paper%20looks%20at%20the,extension%20into%20the%20social%20domain>. Access in: 18 mar. 2022.
- NOAH, J. A.; ZHANG, X.; DRAVIDA, S. et al. Real-time eye-to-eye contact is associated with cross-brain neural coupling in angular gyrus. *Frontiers in human neuroscience*, Lausanne, v. 14, n. 19, p. 1-10, 2020. Available in: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7016046/pdf/fnhum-14-00019.pdf>. Access in: 18 mar. 2022.

PEÑA, N.; CREDIDIO, B. C.; CORRÊA, L. P. N. R. M. *et al.* Free instrument for measurements of motion. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 1-5, 2013. Available in: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7016046/pdf/fnhum-14-00019.pdf>. Access in: 23 mar. 2022.

SANTANA, I.; MIRANDA, J.G.; RAMOS, Y. E. Analysis of improvisation processes from dynamic systems. *Proceedings of the Interdisciplinary Meeting of Dance, Body, and Technology*. Salvador: UFBA, 2021.

TOGNOLI, E.; KELSO, J. A. The coordination dynamics of social neuromarkers. *Frontiers in Human Neuroscience*, Lausanne, v. 9, p. 1-16, 2015. Available in: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2015.00563/full#:~:text=Social%20behavior%20is%20a%20complex,cognitive%2C%20emotional%20and%20movement%20capacities>. Access in: 27 mar. 2022.

TOGNOLI, E.; ZHANG, M.; FUCHS, A. *et al.* Coordination dynamics: a foundation for understanding social behavior. *Frontiers in Human Neuroscience*, Lausanne, v. 14, p. 1-15, 2020. Available in: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2020.00317/full>. Access in: 27 mar. 2022.

WHEATLEY, T.; BONCZ, A.; TONI, I. *et al.* Beyond the isolated brain: the promise and challenge of interacting minds. *Neuron*, New York, v. 103, n. 2, p.186-188, 2019. Available in: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2020.00317/full>. Access in: 20 mar. 2022.

WHEATLEY, T.; KANG, O.; PARKINSON, C. *et al.* From mind perception to mental connection: Synchrony as a mechanism for social understanding. *Social and Personality Psychology Compass*, Oxford, v. 6, n. 8, p. 589-606, 2012. Available in: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2020.00317/full>. Access in: 20 mar. 2022.

WOHLTJEN, S.; WHEATLEY, T. *Eye Contact Is A Marker of Alignment in Conversation*. [S. l.: s. n.], 2020.

WOHLTJEN, S.; WHEATLEY, T. Eye contact marks the rise and fall of shared attention in conversation. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, Allahabad, v. 118, n. 37, 2021. Available in: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2020.00317/full>. Access in: 30 mar. 2022.

WALSH, LOCHLAN, LOCHLAN WALSH: was a professional hip-hop and contemporary dancer, actively training with various companies across Canada. He graduated from UBC with a BSc Cognitive Systems and is now studying coordinated behaviours in the MSc Animal Behaviour at the University of St Andrews.

WHITEHEAD, PAIGE: is a former dance artist interested in studying the relations between the situated body and cognition. She's completing her bachelor's in Cognitive systems at the University of British Columbia and hopes to one day incorporate her knowledge into a clinical practice.

TODD, REBECCA: was a contemporary dance choreographer probing relationships between embodiment, mental imagery, affect, and memory before turning to the tools of cognitive science to investigate the same themes. She is currently an Associate Professor in cognitive science in the University of British Columbia in the Department of Psychology.

EM FOCO

A SENSACÃO DE REALIDADE CAUSADA POR CORPOS DIGITAIS

*THE SENSE OF REALITY CAUSED
BY DIGITAL BODIES*

*LA SENSACIÓN DE REALIDAD QUE
PROVOCAN LOS CUERPOS DIGITALES*

MAÍRA CASTILHOS

CASTILHOS, Maíra.

A sensação de realidade causada por corpos digitais
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **126-146**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i3743658>

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre o efeito de presença do ator que emerge a partir da fusão do teatro com a linguagem cinematográfica. Essa dimensão da presença no palco foi pesquisada, sob o ponto de vista do ator, a partir do surgimento de personagens virtuais na cena. Desta forma, o estudo é desenvolvido a partir das encenações *A tempestade*, de 4DArt (2005), e *Os cegos*, de Denis Marleau (2002). Os espetáculos foram escolhidos por conta de suas diferentes formas de captação e projeção das imagens em vídeo, que possibilitam qualidades distintas de presença e de convívio entre ator-espectador. Por fim, é esperado, também, que o estudo propicie subsídios analíticos para a investigação das novas possibilidades desse teatro-digital e das tendências que se desanuviam em um futuro próximo de evolução tecnológica e diversificação técnica.

PALAVRAS- CHAVE:

teatro; efeito de presença;
personagem virtual; Denis
Marleau; 4DArt.

ABSTRACT

The article proposes a reflection on the actor's presence effect that emerges from the fusion of theater with the cinematographic language. This dimension of presence on stage was researched, from the actor's point of view, from the emergence of virtual characters in the scene. Thus, the study is developed from the stagings *The Tempest* by 4DArt (2005) and *The Blind* by Denis Marleau (2002). The shows were chosen because of their different ways of capturing and projecting of video images, which enable distinct qualities of presence and interaction between actor-spectator. Finally, it is also expected that the study provides analytical support for the investigation of the new possibilities of this "digital theater" and the trends that are unwind in a near future of technological evolution and technical diversification.

KEYWORDS:

theater; presence effect;
virtual character; Denis
Marleau; 4DArt.

RESUMEN

El artículo propone una reflexión sobre el efecto presencia del actor que surge de la fusión del teatro con el lenguaje cinematográfico. Esta dimensión de la presencia escénica fue investigada, desde el punto de vista del actor, a partir de la aparición de personajes virtuales en la escena. Así, el estudio se desarrolla a partir de las puestas en escena *A Tempestade*, de 4DArt (2005), y *Os Cegos*, de Denis Marleau (2002). Los espectáculos fueron elegidos por sus diferentes formas de captar y proyectar imágenes de vídeo, que permiten distintas cualidades de presencia y Interacción actor-espectador Finalmente, también se espera que el estudio brinde subsidios analíticos para la investigación de las nuevas posibilidades de este "teatro digital" y las tendencias que se aclaran en un futuro cercano de evolución tecnológica y diversificación técnica.

PALABRAS CLAVE:

teatro; efecto de presencia;
personaje virtual; Denis
Marleau; 4DArt.

INTRODUÇÃO

A arte deve ser transgressora e envolver um projeto para a sociedade. E mesmo se essa declaração parecer muito romântica, eu digo: a arte pode, a arte deve mudar o mundo, pois é sua única justificação. (FÉRAL, 2015, p. 213)

A UTILIZAÇÃO DE NOVAS E VELHAS mídias audiovisuais, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada, deu origem a um teatro digital¹ que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. Na atualidade, com o avanço das novas tecnologias de informação e da comunicação, somos levados cada vez mais a dialogar com estados “intermediários”: as ausências tornadas quase presentes, essas presenças parcialmente ausentes, das quais as possibilidades não cessam de se estender.

Como sabemos, a presença cênica do ator não é algo constante ou alguma coisa que aprendemos e reproduzimos. Poderíamos dizer que a presença é uma espécie de capacidade do ator de se manifestar no espaço em suas trajetórias. Porém, a noção de presença é bastante dúbia e está ligada a ideia de ausência. E a mesma se confirma quando constatamos que através de uma projeção tal pessoa está presente ou parece estar presente. Em alguns espetáculos a imagem consegue

1 Utilizaremos o termo teatro digital, para definir espetáculos intermediais. Segundo Monteiro (2018, p. 259): “Em espetáculos intermediais, a interação entre corpo virtual e corpo em carne e osso redimensiona o processo de criação do artista, que busca novas estratégias para se relacionar com imagens projetadas em tempo real e/ou pré-gravadas”.

transmitir uma ideia de presença, como se o corpo virtual estivesse ali, e essa reflexão pressupõe também uma constatação da ideia de ausência.

Da mesma forma, a internet e as imagens de vídeo criam a ilusão e dão a impressão de que as pessoas realmente estão ali presentes. De tal maneira que a presença na tela nos provoca reações muito semelhantes das que temos quando estamos de fato diante de uma pessoa fisicamente presente.

Portanto, essa ideia de presença não corporal, possível graças a utilização das novas tecnologias, cria no espaço a impressão de um corpo estranho sem presença real. Segundo Isaacsson (2010, p. 35), tal estranheza está dialeticamente relacionada com esta sensação de presença vivida pelo espectador: Mais precisamente, o sentido de presença percebido pelo espectador aparece como instaurado em um ‘entre’ das realidades diversas, fruto não do contato com uma imagem, mas como uma experiência global da cena”.

Portanto, em instalações mediáticas, compreendemos que o sentimento da presença ocorre no contato de uma ilusão de presença veiculada pela utilização de um meio – uma animação, um vídeo, efeitos de projeção – que introduzem um novo ator ou transforma o cenário e o contexto do jogo. O sentimento de presença emerge, então, do cruzamento, do encontro bem-sucedido, das disposições do espectador e dos dispositivos cênicos.



EFEITO DE PRESENÇA

Quando se fala sobre o efeito de presença é importante pensar nas ideias de grau de presença e de presença do ator. A diferença é que o conceito de efeito de presença remete ao de sensação de presença, como a palavra propriamente diz. Ou seja, um efeito de presença e não a presença em si. Assim, o efeito de presença nasce de experiências que dão a impressão de que há mesmo alguém

ali, embora não haja ninguém. Vale ressaltar que ambos os conceitos, o de presença e o do efeito de presença, não são a mesma coisa, mas estão interligados.

O efeito de presença é um sentimento, uma sensação, que o espectador tem de que os corpos ou os objetos, oferecidos ao seu olhar ou a sua escuta, estão realmente ali, no mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais eles se encontram.

Questionando a presença do corpo no mundo, estes efeitos nascem no interstício entre duas realidades. Para Josette Féral, 'o efeito da presença é o sentimento, que tem um espectador, de que os corpos ou os objetos oferecidos ao seu olhar (ou ao seu ouvido) estão ali no mesmo espaço e no mesmo tempo no qual ele se encontra, embora ele saiba pertinentemente que eles estão ausentes'.² (BOURASSAa, 2013a, p. 136)

Essa sensação de haver uma presença que não é real seria o que Féral³ chama de "efeito de presença". E segundo a autora, numa situação em que não há ninguém, apesar da pessoa ter a impressão de que há alguém e saber racionalmente que não há outro no ambiente, ela tem a sensação de que tem alguém ali e, assim, vive o *efeito de presença*. E é neste "faz de conta", neste "como se", que surge o jogo de ilusão que cria esta "outra presença".

Segundo Bourassa (2013a), o termo "efeito de presença" é utilizado para descrever processos que induzem o sentimento de presença no sujeito em situação de experiência mediatizada. Assim, o *efeito de presença* é o fator, situado do lado do dispositivo, que induz o sentimento de presença no espectador ou no participante em uma situação mediatizada, por um efeito de atenção aumentada.

Se a presença designa uma intensidade de ser no mundo, no aqui e agora reunido à corporeidade, os efeitos de presença se constroem alterando aquela a partir de uma ausência, a do corpo ou de um dos seus aspectos que serão substituídos por um dispositivo tecnológico.

É nesse jogo que intervém a modulação da corporeidade através suas múltiplas mediações. Por exemplo, no caso da voz gravada, esta é dissociada de sua fonte:

2 "Tout en questionnant la présence du corps dans le monde, ces effets naissent dans l'interstice entre deux réalités. Pour Josette Féral, 'l'effet de présence est le sentiment qu' a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là, dans le même espace et le même temps que ceux dans lequel il se trouve alors qu'il sait pertinemment qu'ils sont absents'". (Tradução Helena Mello).

3 Em palestra proferida no III Seminário Internacional sobre Teatro, Dança e Performance, com o tema Poéticas Tecnológicas, de Salvador, em 5 de novembro de 2010.

o corpo físico está ausente e é seu traço que se oferece a percepção do ouvinte. Assim, a dimensão sonora modulada pela tecnologia é um poderoso vetor de efeitos de presença que se multiplicam nas artes mediáticas.

Somos sempre levados a considerar a presença e a ausência como dois opostos. Mas, assim como o real e o virtual, elas não se opõem. Na verdade, elas correspondem principalmente a duas polaridades de um mesmo processo intermediário que leva de um a outro (e vice-versa), passando por uma série infinita de variações mediatizadas pelas tecnologias, uma série de graduações relativas a uma mudança de estado da matéria.

Sobre a cena, com o emprego das tecnologias como a *motion capture*, assim como o sólido, o líquido e o gasoso, o digital é assimilável a um estado paradoxal da matéria porque ele permite transformar as informações. Como uma matéria em estado líquido pode, através de um processo de solidificação, se transformar em gelo, a contração de um músculo no interior do movimento pode, passando por um processo de digitalização, se transformar em um som ou dar consistência a uma imagem que, em cena, entra em relação com o corpo do performer para dar lugar a um prisma composto de níveis de presença diferentes.⁴ (QUINZ, 2013, p. 250, grifo do autor)

Com as tecnologias sobre a cena, o traço da presença amplifica e coloca em evidência o tempo de sua aparição e de seu desaparecimento, de uma maneira imperceptível. Nesse estado de coisas, a presença, até um certo grau, pode ser considerada como a manifestação de uma série complexa de tensões presentes, mas ainda não completamente perceptíveis.

O efeito da presença é a sobrevivência da passagem de um corpo, quer seja sua qualidade ou sua consistência material. Se, na instalação, o efeito de presença é dado pelo afloramento da percepção de uma vibração sonora ou de uma palpitação luminosa que testemunha a passagem de um corpo, sobre a cena, a mesma tensão opera entre o corpo do performer, o traço de sua presença e o corpo do espectador, criando um efeito de presença sobre o plano da recepção.

4 "Sur scène, avec l'emploi de technologies comme la *motion capture*, au même titre que le solide, le liquide ou le gazeux, le numérique est assimilable à un état paradoxal de la matière parce qu'il permet de transformer des informations. Comme une matière à l'état liquide peut, à travers un processus de solidification, se transformer en glace, la contraction d'un muscle à l'intérieur d'un mouvement peut, en passant par un processus de numérisation, devenir un son ou donner consistance à une image qui, sur scène, entre en relation avec le corps du performeur pour donner lieu à un prisme composé de niveaux de présence différentes". (Tradução Helena Mello).

Assim, o século XX é também o momento no qual ocorrem as transformações maiores da imagem do corpo pelo viés de suas numerosas mediações tecnológicas, indo da sua captação por imagem fílmica até a sua virtualização ao centro do ciberespaço, no qual os simulacros e os corpos virtuais proliferam.

Com isso, a passagem do corpo físico ao corpo virtual marca uma transformação em relação a qualidade de ser, pois daqui para frente a presença subjetiva do indivíduo transita por um corpo digital, agindo como um duplo ou uma máscara. Esses duplos digitais nos lembram, então, que nosso corpo físico está ausente. E os personagens virtuais aparecem na internet, no cinema e no teatro.



PERSONAGEM VIRTUAL

O personagem virtual aparece tanto no cinema como no teatro. O sucesso ou fracasso dessa “aparição” depende da intensidade e da complexidade dos efeitos de presença do qual essa figura se acompanha. Desprovido da materialidade que poderia lhe conferir a presença do ator, o personagem virtual suscita de fato questões tanto do ponto de vista do espectador como da crítica teatral.

Partiremos da definição de Dospinescu (2013) para melhor distinguir as diferentes abordagens da noção, de acordo com o meio artístico no qual se manifesta essa imagem.

Segundo o autor, o espectador percebe o personagem virtual diferentemente nas duas artes. No cinema, a percepção de um personagem virtual, produzido pela animação de síntese, é mais próxima daquela do personagem apresentada por um ator presente fisicamente na cena.

Um exemplo é o filme *O senhor dos anéis*, no qual ninguém questionaria a diferença entre os personagens convencionais (ditos “reais”⁵) e os personagens (virtuais) como o de Gollum. Para o espectador, ambos fazem parte do

5 Utilizaremos o termo “personagem virtual” para designar um personagem que se encontra ausente fisicamente na cena. Da mesma forma, será usado o termo “real”, para designar o oposto, ou seja, o ator presente fisicamente na cena. Vale ressaltar, que a ideia de real em oposição ao virtual se refere a questão física da presença do ator.

mesmo universo de ficção e não existe um que seja mais “verdadeiro” do que outro. Dessa forma, a convenção do fantástico foi claramente colocada pelo cineasta e aceita pelo espectador. “No cinema, quer sejam virtuais ou convencionais, os personagens são percebidos quase sem discriminação aparente; o espectador de cinema se preocupa menos com a natureza real ou virtual dos personagens da tela”. (DOSPINESCU, 2013, p. 288) Já no teatro, que é uma arte em tempo real, todo personagem que se atualiza pelo viés de uma projeção de vídeo é tratado no início da apresentação como “personagem virtual”, para não dizer “irreal”.

De fato, o espectador o vê, primeiramente, como uma espécie de corpo *estranho*, alguma coisa de “imprópria” ao universo cênico.

Resta dizer que o sistema de defesa do espectador tem a tendência de rejeitar o corpo estranho ‘feito de luz’ que é o personagem virtual quando ele atinge um grau de artificialidade ou de tecnicidade em torno desta imagem. Isso se deve, em parte, à ausência de consistência, de materialidade destas imagens e a sua atualização em cena pelo viés da luz projetada. Isso se explica, igualmente, por um contraste mais marcado entre a presença evidente do ator real, que se confunde com o personagem o qual ele é intérprete, e a ausência, completamente evidente, do ator vivo por trás do personagem virtual.⁶ (DOSPINESCU, 2013, p. 289, grifo do autor)

Um outro aspecto, que caracteriza a percepção do personagem virtual no teatro, é a interação entre um personagem interpretado por um ator real e um personagem virtual em projeção. Isso muitas vezes provoca uma separação entre as duas formas de ficção: “real” e “virtual”. O que leva o espectador a comparar as presenças, sendo uma mais “verdadeira” que a outra (mais artificial).

O fato é que, no teatro, a fenomenalidade (e a percepção) do personagem, em geral, caracteriza-se pela presença ou ausência do ator. Nesse sentido, todo personagem que não se manifesta em tempo real é visto como “virtual”, não só pela presença de um ator vivo, mas principalmente pelo viés de uma projeção.

6 “Il reste que le système de défense du spectateur a tendance à rejeter ce corps étranger «fait de lumière» qu’est le personnage virtuel des qu’il perçoit un certain degré d’artificialité ou de technicité autour de cette figure. Cela est dû, en partie, à l’absence de consistance, de matérialité de ces figures et à leur actualisation sur la scène par le biais de la lumière projetée. Cela s’explique également par un contraste plus marqué entre la présence *évidente* de l’acteur réel, qui se confond avec le personnage dont il est l’interprète, et l’absence, tout aussi *évidente*, de l’acteur vivant derrière le personnage virtuel”. (Tradução Helena Mello).

Inversamente, o personagem de teatro tradicional é visto como “real” pois é encarnado por um ator vivo, presente em cena “em carne e osso”, ou ao menos por um meio de expressão corporal vivo, incluindo, aí, a voz.

Podemos concluir sobre isso que a ausência do ator vivo se torna no teatro muito mais evidente que no cinema e, em todo caso, mais intrigante para o espectador. No teatro, o personagem *virtual* é, inicialmente, um intruso no espaço *real* que é a cena. Não esqueçamos que o espectador vai ao teatro porque ele está interessado na proximidade da cena e, assim, pela atuação do ator, proximidade que o fascina pelo fato de lhe oferecer a possibilidade de seguir, em detalhe, a alternância entre a imagem do ator e a do personagem. Trata-se de aspectos do evento teatral que alimenta o prazer do espectador.⁷ (DOSPINESCU, 2013, p. 290, grifo do autor)

Podemos dizer que a virtualidade dos personagens no teatro remete a uma presença tecnologicamente mediada. Alguma coisa que não se atualiza pela presença do ator vivo. Isso significa que o personagem virtual é acompanhado, em geral, por um efeito de presença que permite ao espectador aceitar a convenção, segundo a qual, o personagem virtual pertence ao espaço de cena.

Por outro lado, quanto mais a aparência ou o grau de definição de personagem virtual se aproxima da natureza viva de um ator real, mais sua artificialidade se faz discreta e mais o espectador tem a chance de parar de questionar sua presença.

A *sensação de presença* gerada pelo personagem virtual depende do *efeito de presença* dele em cena. E pode, entretanto, ser modificada se ele chega a se aproximar de um limiar de presença que lhe permita ser aceito pelo espectador da mesma forma que os personagens convencionais. Isso se dá em função das condições de representação e dos meios tecnológicos utilizados por sua encenação. Assim, o efeito de presença pode, então, aumentar ou diminuir. Por exemplo, a interação, de acordo com diferentes técnicas do jogo, entre um ator vivo, interpretando um personagem convencional, e um personagem virtual, poderia aumentar o efeito de presença deste último.

7 “On peut conclure sur ce point que l’absence de l’acteur vivant devient au théâtre beaucoup plus évidente qu’au cinéma et, en tout cas, plus intrigante pour le spectateur. Au théâtre, le personnage *virtuel* est d’entrée de jeu un intrus dans l’espace *réel* qu’est la scène. N’oublions pas que le spectateur vient au théâtre parce qu’il est intéressé par la proximité de la scène et donc par le jeu de l’acteur, proximité qui le fascine du fait de lui offrir la possibilité de suivre en détail l’alternance entre la figure de l’acteur et celle du personnage. Il s’agit là d’aspects de l’événement théâtral qui alimentent le plaisir du spectateur”. (Tradução Helena Mello).

Outra questão, em relação a presença das imagens, se dá através dos dispositivos de imersão. Algumas encenações mediáticas, utilizam dispositivos que colocam o espectador no centro de um meio artificial, proporcionando uma experiência sensorial bem real de estímulos virtuais. Ou seja, trata-se de convencer os sentidos de que o virtual substitui o real.

Para que isso aconteça, os dispositivos precisam ser minimizados ao máximo, de forma que os recursos audiovisuais opacos desapareçam, para que não tragam os espectadores de volta para a realidade material.

Nessa perspectiva, para que aconteça o efeito de presença é necessário amplificar a transparência dos dispositivos, a imediaticidade (*immediacy*)⁸ da interface ou do meio com o espectador. A transparência busca fazer os espectadores esquecerem a presença da mídia, exacerbando seu sentimento de presença na obra.

8 Existe imediaticidade, quando a mediação é imperceptível ao usuário. Ela está ligada à transparência da mídia; a mídia se apaga, seu dispositivo é ocultado.

Por esses jogos entre real e virtual, o espectador é levado a produzir novos canais semânticos, e a explorar as imagens inesperadas surgindo de alguns encontros inéditos.

Embora a reflexão sobre os tipos de presença esteja associada às diversas tecnologias em torno da imagem e dos tipos de projeções (videográficas e digitais), vale ressaltar a importância da dimensão sonora no teatro, para que se tenha o efeito de presença, por exemplo.

As diversas mediações tecnológicas estão longe de se limitar às imagens, isso porque a performatividade do som na criação dos efeitos de presença é central em diversas obras contemporâneas. Marc Boucher (2013) relembra que, é mais fácil o som produzir um efeito de presença do que a imagem. Isso porque o som não precisa de suporte, ele vibra completamente ao redor de nós e nós podemos senti-lo em nosso corpo. Já a imagem deve estar fixada ou projetada sobre uma superfície.

É através do som que podemos estabelecer um acontecimento no mundo sonoro. Pensar na materialidade do som pode parecer abstrato, isso porque ainda somos reféns de um conceito de corpo como parte visível da pessoa. Mas já sabemos que as emanações, o arfar de uma respiração, o pulso e o tônus de sua fala são

também corpo. E este corpo também tem uma presença capaz de despertar reações nos ouvintes.

Como exemplo apresentaremos duas encenações que utilizam diferentes dispositivos, mas em ambas temos o efeito de presença. Primeiro a encenação de *A tempestade*⁹ do 4DArt, em que atores reais jogam com personagens virtuais (hologramas) em cena, proporcionando momentos de grande presença das imagens. Em seguida, o espetáculo *Os cegos*,¹⁰ de Denis Marleau, onde o ator ausente fisicamente entra em cena a partir de máscaras videográficas.

A TEMPESTADE, 4DART

A encenação é composta por um mundo real (atores ao vivo) e um mundo imaginário (personagens virtuais). No mundo real Próspero, sua filha e o servidor, Caliban, são exilados em um mundo imaginário, nascido do espírito perturbado de Próspero, onde sua vingança se desenrola. Dessa forma, os atores em carne e osso se veem confrontados com a realidade nascida da loucura, que se materializa através das imagens virtuais. O espectador também é confrontado em dois níveis de representação: os habitantes da ilha são tangíveis, enquanto os inimigos de Próspero são apenas figuras virtuais, colocando o visível e o invisível simultaneamente em cena.

Nessa encenação todos os vídeos foram pré-gravados, com exceção do personagem-virtual: Ferdinand. Nesse caso, o ator ficava no subsolo do teatro sendo filmado por uma câmera, assistindo, simultaneamente, através de monitores o que se passava em cena.

Ferdinand inicia como personagem virtual, mas se materializa a partir do amor de Miranda. Seu amor por ele é tanto que Ferdinand, inicialmente representado por uma projeção, se torna um personagem em “carne e osso” diante dos olhos do espectador. Inicialmente indignado, Próspero sanciona essa união e chama,

9 *A tempestade*, de William Shakespeare, estreou em 2005, no Théâtre du Nouveau Monde, em Montréal. Dirigida por Michel Lemieux e Victor Pilon, com a codireção de Denise Guilbault e adaptação de Normand Chaurette.

10 A obra *Os cegos* foi escrita por Maurice Maeterlinck em 1890 e encenada por Denis Marleau, no Museu de Arte Contemporânea de Montréal, em 2002. Essa montagem contou com a colaboração artística de Stéphanie Jasmin e foi uma coprodução entre o “UBU”, o “Musée d’art contemporain” de Montréal e o “Festival d’Avignon”. O elenco foi composto por Céline Bonnier e Paul Savoie.

para celebrar o amor dos jovens, alguns espectros de luz. Esses seres fantásticos, de uma beleza indescritível, aparecem no espaço cênico e dançam ao redor dos personagens, tomando vida como fantasmas ou espectros que seriam dotados de vontade e de uma sensibilidade estética.

Vale ressaltar que nesta encenação a transparência dos elementos do dispositivo cênico se apresenta bem mais complexa, isso porque a presença carnal do ator se duplica de sua presença mediatizada pelo vídeo, fazendo com que estas duas presenças sejam percebidas simultaneamente no mesmo espaço pelos espectadores.



FIGURA 1- Materialização de Ferdinand em *A tempestade*, 4Dart
Fonte: Lemieux, Pilon ([20--]).

Assim, em *A tempestade*, o ator real joga com as imagens, com a ilusão. Temos um espaço híbrido, que mescla: ator e imagem, teatro e cinema, teatro e vídeo. Não há suporte aparente, é o *Pepper's ghost*¹¹ que permite a Ferdinand entrar e sair da sua própria imagem.

A utilização de grandes planos, inusitados no teatro, dão ao espectador a oportunidade de se identificar com os personagens

11 O *Pepper's ghost*, foi desenvolvido pelo cientista britânico John Henry Pepper. Era um dispositivo de fantasmagoria, que criava um efeito óptico que dava a impressão da aparição de fantasmas. Hoje esse recurso é muito utilizado no teatro. A invenção da fotografia surge depois, a partir do aparelho do fantoscópio.

e suas emoções como o faria no cinema. Estes jogos de graduação forçam o espectador a ir e vir entre a identificação teatral, em parte cinestésica, já que o espectador e o ator compartilham de uma proximidade espaço-temporal, e a identificação cinematográfica, guiada, em relação a ela, pelo olhar onipotente da câmera. A montagem abre igualmente as possibilidades espaciais já que permite a Próspero (e ao espectador) de seguir as ações que não se passam no interior dos limites físicos da cena, ainda que a cenografia, lembrando uma ilha constituída de pilhas de manuscritos, seja mais evocativa do que literal.¹² (DOSPINESCU, 2013, p. 321)

As projeções virtuais de *A tempestade* são dirigidas para o exterior, em direção aos desejos e fantasmas que tocam outros personagens, em outros lugares. Nosso olhar é multiplicado várias vezes e o que é invisível se materializa diante de nossos olhos.

Lemieux e Pilon utilizam, assim, figuras que não são antropomórficas a fim de criar os personagens conjurados por Próspero. O espectador é, mais uma vez, tomado pela ilusão muito poderosa que representa o que não é normalmente visível: a força e a beleza do amor, assim como, a magia e o encantamento.

Os diretores contam (LEMIEUX; PILON; ISAACSSON, 2016) que para os atores de teatro, é extremamente frustrante, especialmente no início, jogar com o invisível, escutar a voz e dar a réplica a alguém que eles não contracenam. No início, eles ficam perdidos. Até que, em dado momento, eles começam a imaginar os personagens e a jogar com eles. É nesse momento que reina a magia. Para Pilon e Lemieux, é quando os atores acreditam nesses personagens virtuais, que o público começa a acreditar também.

Temos projetores no chão que projetam em uma tela transparente no fundo que reflete sobre o palco. O efeito gerado sobre o palco é fantástico. Além disso, o jogo do ator com o virtual estabelece um equilíbrio entre imagem e ator (real) que estimula o espectador. Isso porque hoje a nossa escuta é prioritariamente visual. Há o efeito de presença, mas ele é marcado pela ausência.

12 “[...] L’utilisation de gros plans, inusités au théâtre, donne au spectateur l’opportunité de s’identifier aux personnages et à leurs émotions comme il le ferait au cinéma. Ces jeux d’échelle forcent le spectateur à aller et venir entre l’identification théâtrale, en partie kinestésique puisque le spectateur et l’acteur partagent une proximité spatiotemporelle, et l’identification cinématographique, guidée quant à elle par le regard omnipotent de la caméra. Le montage ouvre également les possibilités spatiales puisqu’il permet à Prospéro (et au spectateur) de suivre des actions qui ne se passent pas à l’intérieur des limites physiques de la scène, bien que la scénographie, rappelant une île constituée de piles de manuscrits, soit plus évocatrice que littérale”. (Tradução Helena Mello).

Outra dimensão, muito importante na encenação, é a voz, o som. Nesses espetáculos os atores utilizam microfones, para afinar a voz dos atores reais com a dos personagens virtuais.

Assim as “fantasmagorias” encontram uma nova vida no dispositivo cenográfico proposto por Lemieux e Pilon. Elas adquirem, bem no espírito de 4DArt, a quarta dimensão, que corresponde a este estranho caráter de “filme vivo”, pesquisado em todas as produções do 4DArt.

As criações de Michel Lemieux e Victor Pilon são marcadas pela copresença do real e do virtual, uma vez que a tecnologia está no centro da linguagem criativa do grupo. A tecnologia é, assim, colocada a serviço da representação e os atores criam seus personagens considerando as interações com as imagens.



OS CEGOS, DENIS MARLEAU

Já na obra *Os cegos* uma de suas particularidades é o fato de que os atores, ainda que visíveis ao público, estão ausentes. Para encenar o texto, Denis Marleau colocou 12 faces humanas espalhadas em um espaço escuro, indeterminado, reforçado por um ambiente sonoro composto por palavras e sons difíceis de identificar. Essas faces são projetadas em máscaras que se encontram fixadas no espaço cênico.

Temos dois atores transformados em seis, resultando em 12 personagens virtuais em cena. No palco, seis homens do lado direito e seis mulheres do lado esquerdo. Estes homens e estas mulheres estavam reduzidos as suas cabeças. Na escuridão do palco, não conseguíamos ver nada além dos rostos. O grupo de cegos havia adormecido durante um passeio na floresta. Totalmente imobilizados, aos poucos os cegos começam a acordar. Para preencher o silêncio, e afastar o medo causado pelos ruídos da floresta, começam a conversar. Eles se entendem, mas não se enxergam e, principalmente, eles não podem se tocar. Dialogando notam

que o guia não responde aos seus chamados. O guia não voltará, pois, encontra-se morto entre eles. Gradualmente a sala começa a ser preenchida por uma atmosfera de agonia, silêncio e escuridão.

Durante o espetáculo, um misto de fascinação e perturbação ao embarcar na história, um verdadeiro devaneio sonoro. A audição em primeiro plano, ouvindo qualquer ruído gerado no espaço. O medo contagiante dos cegos, perdidos na floresta e sem saída. Paralelo a isso, o ator projetado em cena, gerando um estranhamento constante, devido a sua “forte-presença”.

Mas, entre os atores e os espectadores, o contato físico e a comunicação são também reduzidos: entre a cena e o palco, a mediação tecnológica ergueu uma quarta parede, de uma opacidade radical, como um espelho sem o estanho. E o teatro é o lugar de um reencontro impossível, entre os cegos falantes e os videntes mudos, entre os mortos animados e os vivos imobilizados.¹³ (ASSELIN, 2002, p. 28)

13 “Mais, entre les acteurs et les spectateurs, le contact physique et la communication sont aussi réduits: entre la scène et le parterre, la médiation technologique a érigé un quatrième mur, d’une opacité radicale, comme un miroir sans tain. Et le théâtre est le lieu d’une rencontre impossible, entre des aveugles parlants et des voyants muets, entre des morts animés et des vivants immobilisés”. (Tradução Helena Mello).



FIGURA 2- Imagem videográfica de um dos personagens de *Os cegos*, Marleau
Fonte: Maeterlinck ([200-]).

Assim, o espectador é absorvido por essas faces estáticas. As máscaras videográficas representado os cegos imobilizados pela angústia. Um tipo de jogo que convoca a imobilidade, mas principalmente um questionamento sobre a posição do personagem que é contido e colocado estático sobre as rochas desde o início do texto. Um teatro onde a ação está principalmente no pensamento do personagem, ou seja, uma forma cênica que obedece a relação do mundo interior.

Como colocar em cena o movimento do pensamento? Às vezes, o estado de um personagem exige uma imobilidade absoluta quando seu pensamento é introspectivo, íntimo. As máscaras, neste sentido, exacerbam o plano maior onde a atenção é dirigida e concentrada em direção à face.¹⁴ (JASMIN, 2011, p. 52)

O diretor Denis Marleau explora diferentes tecnologias da imagem e de som na representação teatral, desde 1997, quando encenou *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*. Criando notadamente os dispositivos cênicos nos quais a imagem filmada do ator é projetada sobre a máscara realizada a partir da moldagem da sua face. Em *Os cegos* (2002) as máscaras animadas encarnaram de maneira inédita os ritmos fantomáticos, da peça de Maurice Maeterlinck.

A escolha do encenador por projetar imagens numa tela tridimensional possibilitou uma “outra presença”, através do efeito de presença. Isso porque toda a parte mecânica da cena estava invisível. Temos aqui um exemplo de ambiente imersivo, com transparência dos dispositivos, que leva o espectador a viver o efeito de presença. O que Denis Marleau consegue é, a partir da instalação, do vídeo e da sonoridade, fazer com que o personagem virtual seja dotado de forte presença cênica.

Mais do que pensar em um ator ausente na cena poderíamos dizer que temos um personagem virtual criado a partir da representação do ator através da sua projeção, da sua voz e da sua máscara. Pois o que temos em cena é uma imagem filmada (projeção), que em virtude da tela tridimensional (máscara) e da sonoridade (gravações sonoras), consegue simular uma presença real.

Apesar da forte presença contida nas máscaras projetadas de Marleau, o efeito de presença acontece através da combinação disso com a escuta. Embora a

14 “Comment mettre en scène le mouvement de la pensée? Parfois, l'état du personnage exige une immobilité absolue lorsque sa pensée est introspective, intime. Les masques, en ce sens, exacerbent le gros plan où l'attention est dirigée et concentrée vers le visage. Comme l'écrit Deleuze sur le gros plan comme image-affection C'est cet ensemble d'une unité réfléchis-sante immobile et de mouvements intenses expressifs qui constitue l'affect". (Tradução Helena Mello).

imagem confunda o espectador o efeito de real é potencializado pela sonoridade. A importância do ouvido é fundamental no efeito de presença. Segundo Féral¹⁵ as experiências são mais fortes em relação ao som do que em relação ao olhar. Porque é o ouvido que guia a percepção e não o olhar.

Em *Les Aveugles* cada personagem/máscara teve a sua fala emitida a partir de seu próprio alto-falante. Os recursos sonoros da peça foram fundamentais, pois toda a encenação é focada na sonoridade. Além disso, no texto Maeterlinck, descreve os sons que os cegos ouvem: respiração, vento, mar, pássaros, folhas e passos sobre as folhas. Assim, a *designer* de som Nancy Tobin¹⁶ buscou integrar esses sons (*Foley*)¹⁷ sem depender apenas dos efeitos sonoros especiais criados artificialmente. “Percebi que todos os sons que Maeterlinck quis incluir na sua peça poderiam de alguma forma vir de um único instrumento. Todos esses sons são bastante semelhantes nos extremos de espectro da audição humana”.¹⁸ (ANDRASOUND.ORG, [20--])

A sonorização do espetáculo e as manipulações operadas sobre as vozes dos atores não visam produzir efeitos especiais, mas sim, buscam harmonizar o desenho sonoro do palco. Dessa forma, o ambiente sonoro, fortemente inscrito no texto, confere à cena a sensação de estarmos sonhando acordados.

Vale ressaltar que em ambas as encenações temos personagens virtuais no teatro, porém, eles são criados a partir de diferentes dispositivos, produzindo assim, graus de efeito de presença desiguais. Segundo Dospinescu (2013, p. 302) o efeito de presença virtual pode aumentar de acordo com as diversas formas de relações com os elementos da representação:

Uns, são de ordem ficcional, como a qualidade do jogo ou das interações com as personagens convencionais, a ilusão de um contato físico ou de uma troca. Outros, são de ordem tecnológica, em função da natureza particular de certos dispositivos de projeção, em relação com o desaparecimento da presença da tela. É o caso dos personagens projetados sobre as telas transparentes ou sobre as telas tridimensionais, reduzidas as dimensões exatas do personagem em projeção.¹⁹

15 Em palestra proferida no III Seminário Internacional sobre Teatro, Dança e Performance, com o tema Poéticas Tecnológicas, de Salvador, em 5 de novembro de 2010.

16 Nancy Tobin é uma *designer* de som de Montreal, especializada em sistemas sutis de amplificação. Responsável pela criação sonora do espetáculo *Os cegos*, de Denis Marleau.

17 Efeitos sonoros especiais criados artificialmente e inseridos em produções, especialmente de TV, cinema ou desenho animado, para realçar ou enfatizar.

18 “I realized that all the sounds Maeterlinck wanted included in his play could somehow come from a single instrument. All these sounds are quite similar at the extremes of the human audio spectrum”. (Tradução Márcia Donadel).

19 “Les unes sont d’ordre fictionnel, comme la qualité du jeu ou des interactions avec les personnages conventionnels, l’illusion d’un contact physique ou d’un échange. D’autres sont d’ordre technologique, en fonction de la nature particulière de certains dispositifs de projection, en lien avec l’effacement de la présence de l’écran. C’est le cas des personnages en projection sur écrans transparents ou sur des écrans tridimensionnels, réduits à la forme et aux dimensions mêmes du personnage en projection”. (Tradução Helena Mello).

Enfim, o aumento do efeito de presença depende da complexidade do efeito de animação, ou seja, a projeção de uma marionete com um rosto animado e um corpo, em que o movimento do rosto (expressão facial, mímica) inclua a expressão verbal do rosto em projeção (através da sincronização com a voz gravada), possibilita o aumento do nível de presença virtual. Isso porque as características “vivas” do rosto e da voz irradiam sobre o corpo inteiro da marionete, fazendo com que sua presença física se enriqueça de um caráter animado, ainda mais vivo.

E assim, esses personagens pré-gravados, que reproduzem posições, mímicas e gestos adotados pelos atores, criam o efeito de presença. Possibilitando que, o duplo, o ausente, o ser onírico, imaginário ou fantasmagórico, encontrem aqui uma forma de apresentação, dando acesso a outras dimensões da ficção.

O uso do vídeo, em muitos casos, amplia as possibilidades do espaço e estimula o imaginário do espectador. No teatro, ele possibilita trazer uma outra dimensão, uma nova teatralidade. Acredito que tudo seja o teatro – o teatro utilizando as novas tecnologias e os novos meios para contar uma história e traduzir seu tempo. Afinal, não é de hoje que o teatro bebe das outras artes. E, se ontem o cinema ainda tinha como vocação conter todas as artes, a ambição do teatro hoje é de contestar esta sua “supremacia” e utilizar também o audiovisual e as novas mídias em cena.

No contexto contemporâneo, onde se observa a dissolução das fronteiras que até então delimitavam e distinguiam os territórios das diferentes artes, a cena teatral abre-se cada vez mais ao diálogo com outras práticas artísticas.

Dentro dessa nova situação, observa-se que o teatro passa a acolher novas mídias e procedimentos técnicos na composição do texto espetacular e a usufruir sem pudor das novas tecnologias de comunicação e informação oferecidas à sociedade. No amplo espectro de experiências que envolvem hoje a interação da cena com os recursos tecnológicos, sobressai-se o emprego do que se convencionou denominar de “técnica de imagem”. E por técnica de imagem entende-se aqui toda prática fundada sobre o registro do real ou de elemento visual não referencial, pré-gravado ou realizado ao vivo, reproduzido sobre a cena por meio de projeção em telas, pelo uso de monitores ou outro tipo de suportes. É

dentro desse universo que a cena teatral nos interroga e nos conduz a examinar as formas pelas quais a técnica da imagem encontra-se empregada no interior da experiência viva do acontecimento cênico, sua articulação com os demais elementos expressivos, entre os quais o ator, e seu consequente desempenho sobre a percepção do espectador.

Discutir as relações entre a presença e seus efeitos permite, para concluir, questionar o *status* da representação como paradigma da cena contemporânea no teatro e na dança. Neste contexto, para levar mais longe a análise da diferença em relação ao sistema da representação das formas, é necessário introduzir algumas observações sobre a estrutura da ação, a qual a cena tecnológica parece fazer sofrer modificações substanciais, inscrevendo uma lógica da situação fundada sobre um princípio da transformação. O efeito da presença repousa, assim, sobre a maneira pela qual nós produzimos a significação mediatizando o mundo, desde a invenção da linguagem, até os ambientes virtuais contemporâneos.



REFERÊNCIAS

ANDRASOUND.ORG. [S. l.], [20--]. Disponível em: <http://www.andrasound.org> Acesso em: 22 mar. 2011.

ASSELIN, O. Le fantôme et l'automne: de la reproductibilité technique sur la scène. *Alternatives Théâtrales*, [Bélgica], n. 73/74, p. 24-29, 2002. Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74. Acesso em: 2 out. 2010.

BOUCHER, M. Fantasmagorie et personnage virtuel. In: BOUCHER, M. *Personnage virtuel et corps performatif*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013. p. 269-284.

BOURASSA, R. De la présence aux effets de présence: entre l'apparaître et l'apparence. In: BOURASSA, R. (org.). *Le réel à l'épreuve des technologies*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013a. p. 129-148.

BOURASSA, R. Figures du personnage virtuel. In: BOUCHER, M. *Personnage virtuel et corps performatif*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013b. p. 1-14.

BOURASSA, R. Le corps de synthèse et ses effets de présence: une démarche de recherche-création. In: BOUCHER, M. *Personnage virtuel et corps performatif*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013c. p. 67-88.

BOURASSA, R. Prolifération des avatars, personnages et acteurs virtuels au cinéma et dans les environnements interactifs. In: BOURASSA, R.; POISSANT, L. *Avatars, personnages et acteurs virtuels*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013d. p. 1-10.

BOURASSA, R. Puissances du faux et inquiétant étrangeté au cinéma: effets de présence. In: BOURASSA, R.; POISSANT, L. *Avatars, personnages et acteurs virtuels*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013e. p. 31-50.

BOURASSA, R.; POISSANT, L. *Avatars, personnages et acteurs virtuels*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013a.

BOURASSA, R.; POISSANT, L. *Personnage virtuel et corps performatif*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013b.

DOSPINESCU, L. Être ou ne pas être: l'impossible présence du personnage virtuel au théâtre. In: BOUCHER, M. *Personnage virtuel et corps performatif*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2013. p. 285-304.

FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ISAACSSON, M. Desdobramentos do ator e do personagem pela máscara videográfica. *Repertório*, Salvador, v. 14, p. 30-36, 2010.

JASMIN, S.; MARLEAU, D. Le processus singuliers d'UBU: masques tragiques et installations ludiques. *Spirale*, [Cork], n. 236, p. 52-55, 2011.

LEMIEUX, M.; PILON, V.; ISAACSSON, M. 4D art: corpos reais e virtuais, uma realidade aumentada. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 352-373, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/62345/0>. Acesso em: 20 mar. 2018.

LEMIEUX, PILON. Montreal, [20--]. Disponível em: <https://4dart.com/en/>. Acesso em: 21 out. 2015.

MAETERLINCK, M. Les aveugles. *UBU compagnie de création*, [Québec], [200-]. Disponível em: <https://ubucc.ca/creation/les-aveugles/>. Acesso em: 16 ago. 2010.

MONTEIRO, G. L. G. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 258-272, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/140438>. Acesso em: 15 maio 2020.

PLASSARD, D. L'écran contre la scène (tout contre). In: BOURASSA, R. (org.). *Le réel à l'épreuve des technologies*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. p. 43-60.

QUINZ, E. Présences instable (entre théâtre et environnement, entre distance et immersion). In: BOURASSA, R. (org.). *Le réel à l'épreuve des technologies*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. p. 205-221.

CASTILHOS, MAÍRA: professora colaboradora do curso de Artes Cênicas no Ceart – UDESC. Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – UFSC, com bolsa Pós-Doc Júnior do Cnpq. Foi professora Substituta no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (2018-2019). Doutora em Artes no IA/UNESP, com apoio da FAPESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, sob supervisão de Josette Féral, com bolsa igualmente concedida pela FAPESP

EM FOCO

MEMÓRIA E CRIAÇÃO: ASPECTOS COGNITIVOS E O CONCEITO DE EQUILÍBRIO DINÂMICO NO PROCESSO CRIATIVO DE *BALANCE*

*MEMORY AND CREATION: COGNITIVE ASPECTS
AND THE CONCEPT OF DYNAMIC BALANCE
IN THE CREATIVE PROCESS OF *BALANCE**

*ASPECTOS COGNITIVOS Y EL CONCEPTO
DE EQUILIBRIO DINÁMICO EN EL
PROCESO CREATIVO DE *BALANCE**

**LIA GUNTHER SFOGGIA
GUILHERME BERTISSOLO**

SFOGGIA, Lia Gunther, BERTISSOLO, Guilherme.
Memória e criação: aspectos cognitivos e o conceito de equilíbrio dinâmico
no processo criativo de *Balance*
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **147-166**, 2022.1.

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Este artigo enfoca as dimensões cognitivas envolvidas no processo de criação de *Balance*. Esta obra multimídia foi composta pelos autores a partir do conceito de Equilíbrio Dinâmico, inferido por Sfoggia na sua pesquisa de doutorado no contexto da Capoeira Regional, a partir de um horizonte metodológico performativo. Inicialmente, abordamos as noções de memória e consciência em uma perspectiva incorporada da experiência nesse contexto. Então, discutimos as relações música/movimento, as perspectivas musicais do arcabouço cognitivo e seus desdobramentos na noção de equilíbrio. Finalmente, apresentamos brevemente o conceito de equilíbrio dinâmico e discutimos o processo de criação de *Balance*.

PALAVRAS-CHAVE:

memória; cognição incorporada; equilíbrio dinâmico; capoeira regional; pesquisa performativa.

ABSTRACT

This paper focuses on the cognitive dimensions involved in the creative process of *Balance*. This multimedia work was composed by the authors based on the concept of Dynamic Balance, inferred by Sfoggia in her PhD research in the context of Capoeira Regional through a performative approach. Initially, we approach the notions of memory and consciousness in an embodied point of view of the experience into the context. Then, we discuss the relationships between music/movement and the musical perspectives of the cognitive framework, and consequences of the notion of balance. Finally, we shortly present the concept of Dynamic Balance and discuss the creative process of *Balance*.

KEYWORDS:

memory; embodied cognition; dynamic balance; capoeira regional; performative research.

RESUMEN

Este artículo se centra en las dimensiones cognitivas involucradas en el proceso de creación de *Balance*. Esta obra multimedia fue compuesta por los autores a partir del concepto de Equilibrio Dinámico, inferido por Sfoggia en su investigación doctoral en el contexto de Capoeira Regional, desde un horizonte metodológico performativo. Inicialmente, abordamos las nociones de memoria y conciencia desde una perspectiva encarnada de la experiencia en este contexto. Luego, discutimos las relaciones música/movimiento, las perspectivas musicales de la perspectiva cognitiva y sus consecuencias en la noción de equilibrio. Finalmente, presentamos brevemente el concepto de Equilibrio Dinámico y discutimos el proceso de creación de *Balance*.

PALABRAS CLAVE:

memoria; cognición corporeizada; balance dinámico; capoeira regional; investigación performativa.



INTRODUÇÃO

NOSSO MODO DE MOVER conta nossa história e essa é a tônica criativa central de *Balance*, obra multimídia a qual iremos discutir neste artigo. Criada colaborativamente por Lia Sfoggia e Guilherme Bertissolo em 2017, essa instalação conta com uma performance musical e foi um desdobramento da tese de Sfoggia, defendida em 2019.

Essa pesquisa se viabilizou através de uma abordagem metodológica de pesquisa performativa (BACON; MIDGELOW, 2014, 2015; FERNANDES, 2018; HASEMAN, 2006, 2015) e se consolidou na criação de três experimentações artísticas (*Balance*, *Base* e *Converse*) que se desdobraram a partir de três conceitos – equilíbrio dinâmico, economias de meios e estado de prontidão – inferidos da experiência pessoal no contexto da Capoeira Regional. (MESTRE NENEL, 2018)

A capoeira, nesse sentido, aparece como uma rede complexa de saberes que, através do modo como se organiza na atualidade, estimula a invenção de caminhos e possibilidades (teóricas e práticas) para criação e performance de novas vivências artísticas.

A DIMENSÃO DA COGNIÇÃO INCORPORADA

CORPO/MOVIMENTO COMO MEMÓRIA DO VIVIDO

Existe uma desconexão de concepção quando pensamos que o corpo se expressa através de sua história, isso porque nesta afirmativa há espaço entre o sujeito-corpo e seu verbo-ação. Compreender o corpo como memória do vivido é ponderar discursos buscando superar essa brecha, pois se o corpo é um todo complexo, não há distanciamento entre corpo e movimento. Nossos corpos não fazem ações motoras, apenas são.

Tanto nas artes do movimento – e aí encontramos a dança, a performance, a videodança e tantas outras possibilidades – quanto na capoeira, o corpo é a sua experiência: são obras da efemeridade mediadas por suas vivências nos contextos. Nesse sentido, o corpo se estabelece em ação sem que sejam necessários processos de análise e observação. O fato do corpo experienciar o contexto, promove a incorporação de caminhos que são acessados organicamente: “tudo se passa sem esquemas nem planos preconcebidos. É o corpo soberano, solto em seu movimento, entregue ao seu próprio ritmo, que encontra instintivamente o seu caminho. Senhor do seu corpo, o capoeirista improvisa sempre e, como o artista, cria”. (SODRÉ, 2002, p. 22)

Percebemos uma simbiose no modo de mover, em como corpo se torna autônomo e coordena as ações emergidas. Se a experiência depende da sucessão de eventos já vivenciados e seus processos incorporados, estamos falando de memória. Ou seja, nossos mecanismos de memória viabilizam movimento, possibilitando entendimentos sobre processos criativos em artes e a rede complexa de saberes da capoeira.

A cognição contemporânea tem revelado processos que já são percebidos e referendados por pesquisadores de movimento¹ há muitas décadas. Laban (1974, 1978, 1990) já apontava questões acerca do movimento como experiência de

1 Vale salientar que aqui estamos tratando da noção de corpo percebida no campo da dança, que considera as perspectivas somáticas de corpo e movimento. No campo da saúde, percebemos um advento de perspectivas mais complexas ocorrendo recentemente com estudos de fâscias e no diálogo com abordagens menos tradicionais, mas ainda num lugar de exceção.

vida, além de uma vasta gama de autores que já baseiam suas pesquisas corporais na concretude da percepção pessoal, e que são hoje reconhecidos por serem a base dos estudos somáticos de corpo. Porém, o que estamos percebendo é que mais recentemente as pesquisas sobre cognição e neurociência têm viabilizado dados concretos sobre essas dimensões do corpo, oferecendo evidências empíricas para afirmar que tudo que vivemos ao longo de nossas vidas reside e reverbera em nosso corpo sendo o modo como nos movemos. São parte desses estudos que encaminham o processo criativo de *Balance* através de noções como, por exemplo, a memória implícita.

Ao tratar de memória, especialmente em sua dimensão motora, estamos considerando a capacidade desse mecanismo plasmar contextos de movimento, o que Snyder (2000) discute como a noção de memória implícita no contexto das artes. As memórias motoras culturalmente construídas são, assim, campo propositivo para criação em arte e isso é possível porque:

Muitas memórias implícitas são memórias de atos musculares (memórias 'motoras'), que não tem componente de linguagem. Em essência, tais habilidades dizem respeito à mesma coisa: saber como fazer as coisas. Tocar piano, saber como produzir um som claro em um instrumento de sopro e saber ler música, são exemplos de habilidades de memória implícita – pode-se saber como produzir um som claro em um instrumento, mas não ser capaz de verbalizar a ninguém como fazer isso. Os grupos de neurônios que processam essas memórias provavelmente não estão conectados aos grupos de neurônios que processam a linguagem; acredita-se que as memórias implícita e explícita residam em diferentes partes do cérebro.² (SNYDER, 2000, p. 73, tradução nossa)

Essa noção aborda as particularidades do vivido que podem expressar-se através das ações motoras e não possuem, necessariamente, relação com o processamento verbal das memórias. Isso é muito pertinente ao tratar de cultura popular, pois estamos tratando de manifestações que frequentemente usam a transmissão oral como estratégia de perpetuação de seus fundamentos. A memória

2 "Many implicit memories are memories of muscular acts ('motor' memories), which have no language component. Such memories are essentially the same as skills: knowledge of how to do things. Playing the piano, knowing how to produce a clear tone on a wind instrument, and knowing how to read music are examples of implicit skill memory – one may know how to produce a clear tone on an instrument, but not be able to tell anyone else how to do it. The groups of neurons that process these memories are probably not connected to the groups of neurons that process language; implicit and explicit memory are thought to reside in different parts of the brain".

implícita não é algo que se conta, e sim, o que se percebe na convivência com a cultura, no jogo da capoeira, no dia a dia com os mestres, na experiência corporal no contexto. Ou seja, no contexto da nossa pesquisa podemos afirmar que o modo como movemos é Capoeira Regional, pois são informações concretas das nossas experiências de vida que se expressam através das memórias implícitas. No contexto das manifestações de tradição oral, corpo e experiência são tão ou mais importantes do que aquilo que se conta, que se formula no âmbito linguístico, levando-se em conta a dimensão incorporada do sentido.³

Essa imbricação entre incorporação, enacionismo e cultura foi discutida extensamente em um volume recente de Durt, Fuchs e Tewes (2017), que contou com a contribuição de múltiplos(as) autoras(es) de variados campos de pesquisa. É pertinente aqui destacar a noção de memórias corporais (*body memories*), uma formulação mais abrangente para estas questões das memórias motoras implícitas (FUCHS, 2017), que discutimos aqui no contexto da capoeira. A articulação entre estas memórias e o contexto cultural é engendradora no conceito de memória corporal coletiva (*collective body memories*):

memória corporal pode servir como uma mediadora entre incorporação e a história da cultura, em particular quando ela é considerada de um ponto de vista intercorporal [...]. Uma memória corporal coletiva pode então ser definida como um conjunto de disposições comportamentais e interativas que caracterizam os membros de um grupo social, que foram desenvolvidas no curso de experiências compartilhadas anteriores e agora prefiguram interações similares do grupo.⁴ (FUCHS, 2017, p. 341, tradução nossa)

Em concomitância com essa abordagem, Stevens e demais autores (2010, p. 20) apontam que “recentemente, estudos de neuroimagem lançaram luz sobre os efeitos da expertise do especialista em dança em observação ativa e a simulação motora” (STEVENS et al, 2010, p. 20) enfocando a memória esquemática (uma das memórias implícitas, considerada de longo prazo e descritas, por exemplo, por Snyder (2000) e Huron (2006) no contexto da música, afirmando que “o conhecimento na memória de longo prazo adquirido na experiência com a forma em arte,

3 Aqui estamos em certa medida contrapondo esta noção de tradição oral com uma suposta “tradição letrada”, ou seja, em que os conceitos são estudados de maneira dissociada da experiência e corporalidade da interação com seus agentes, através de livros, revistas, artigos, etc. Ou seja, a experiência da capoeira na interação com os(as) mestres(as) – no sentido de uma intercorporalidade como discutiremos a seguir –, oferece uma possibilidade de apreensão de uma complexa rede de sentidos que envolve múltiplas modalidades, memórias e níveis de consciência.

4 “body memory may serve as the mediator between embodiment and the history of culture, in particular when it is regarded from an interbodily point of view [...]. A collective body memory may then be defined as an ensemble of behavioral and interactive dispositions characterizing the members of a social group, which have developed in the course of earlier shared experiences and now prefigure similar interactions of the group”.

guia a organização perceptual”. (STEVENS et al., 2010, p. 20) Esse é um exemplo de pesquisa que consolida a experiência como estratégia criativa, destacando a capacidade do vivido ser movimento, como expressão espontânea do corpo. Nessa lógica, ao mesmo tempo que vivemos o mundo, vamos concretizando os contextos que movemos, uma vez que ação e percepção estão entrelaçadas. (NOË, 2004; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991)

A memória implícita (motora e esquemática) é um dos mecanismos da memória de longo prazo, que organiza nosso entendimento de contextos como, por exemplo, a capoeira, a dança e a música. O que estamos apresentando são possibilidades criativas através das informações motoras armazenadas na memória. Percebemos que esse entendimento depende de esquemas e categorias eminentemente culturais, e propomos que se tornem parâmetros de organização artística, mas é necessário delimitar e observar nossa própria história para exercer escolhas coerentes.

No caso de *Balance*, escolhemos olhar para nossa experiência de mais de uma década com a Capoeira Regional. Para viabilizar tal estratégia, buscamos compreender como os processos acontecem neurologicamente, para propor estratégias que respeitem esse funcionamento. Se os processos cognitivos de memória aqui propostos não são informações de nível consciente, as propostas precisaram considerar esse pressuposto na escolha de estratégias de criação.

Outra pesquisadora que corrobora nossa perspectiva é Desmond (1993-1994) que evidencia a possibilidade do corpo ser carregador de sentidos e experiências, apontando a importância desse tipo de análise justamente para os estudos culturais. Para ela, trata-se de “analisar como identidades são codificadas em estilos de performance e como o corpo na dança é relacionado, duplica, questiona, amplifica ou excede normas da expressão corporal não-dançável (*non-dance bodily expression*) dentro de contextos históricos específicos”. (DESMOND, 1993-1994, p. 34, grifo do autor) Ou seja, lançar olhares para o como o modo de mover apresenta sentidos e experiências vividas previamente.

Esse é um pouco do caminho pelo qual questionamos configurações artísticas que perpassam estratégias representativas em relação a contextos culturais,

pois estas apresentam modelos estruturados fora do corpo ante à percepção interna – pessoal e individual. Se queremos corroborar a ideia do corpo que é sua experiência, há que se olhar para o *como* cada pessoa reverbera sua história pessoal, pois assim emerge a possibilidade de encontrarmos os movimentos/pensamentos que são reverberações culturais para além da representação.

A função de muitos dos nossos processos cognitivos não está disponível para a consciência. Isso inclui a memória implícita. Quando a usamos, geralmente não estamos conscientes de que estamos memorizando ou coletando alguma coisa. A memória implícita pode, na verdade, constituir outro sistema de memória, anatomicamente distinto do da memória explícita. [...] O conteúdo da memória implícita muitas vezes é impossível tanto para examinar conscientemente como para descrever facilmente em palavras. Parece haver vários tipos de fenômenos de memória implícita.⁵ (SNYDER, 2000, p. 72-73)

Então percebemos que muito está sendo concretamente descoberto sobre a memória e seus processos inconscientes. Se o papel da cultura se mantém resignado na reprodução do que é visto, observado e replicado – o que são processos relevantes para manutenção da cultura – existe uma dimensão que está sendo negligenciada, que diz respeito aos aspectos inconscientes. Não compreendemos essa escolha como uma exclusão das estratégias representativas, mas como uma ampliação do olhar. Há uma dimensão fundamental da cultura que está sendo pouco abordada. Por isso buscamos traçar estratégias que respeitem essa complexidade de fatores ligada à memória, viabilizando que aspectos não conscientes da memória coordenem as ações do corpo que comporão experimentações artísticas. Essa percepção sensível e intangível é fato corriqueiro nos estudos de processos criativos em artes há muitos anos, mas o fato de podermos agora ter estudos empíricos que fundamentam esse entendimento é rico e, em certa medida, poderoso, pois implica num reconhecimento por parte da comunidade acadêmica que pode ter ressalvas às assertivas menos concretas e que agora podem ser confrontadas em dados, como os podemos apresentar agora.

5 “The function of many of our cognitive processes is not available to consciousness. This includes implicit memory. Indeed, when we use it, we are generally not consciously aware that we are memorizing or recollecting anything at all. Implicit memory may actually constitute another memory system, anatomically distinct from that of explicit memory. [...] The contents of implicit memory are often impossible both to examine consciously and to describe easily in words. There appear to be several kinds of implicit memory phenomena”.

IMBRICAÇÃO ENTRE MÚSICA E MOVIMENTO

Neste trabalho e no processo criativo de *Balance*, música e movimento co-ocorrem e agem dentro de um mesmo contexto metafórico de sentido. Discutimos a relação entre música e movimento, inclusive no contexto da Capoeira Regional, em outros textos. (BERTISSOLO, 2017; BERTISSOLO; SFOGGIA, 2016) Em sua abordagem na pesquisa de doutorado Bertissolo (2013), formulou um arcabouço conceitual oriundo da experiência para a relação entre música e movimento no contexto da Capoeira Regional, na qual não há a separação conceitual entre essas instâncias. Os quatro conceitos-chave desse arcabouço são ciclicidade, incisividade, circularidade e surpreendibilidade, e essas noções dialogam com a composição musical e trazem contribuições para o entendimento da experiência musical a partir de uma pesquisa experiencial, tanto em níveis teóricos, quanto aqueles que dizem respeito diretamente ao compor, tais como ideias, materiais e processos.

Nossa abordagem se fundamenta em noções de metáfora conceitual (LAKOFF; JOHNSON, 1999, 2003), esquemas musicais (BROWER, 2000; SPITZER, 2004), com implicações determinantes na neurociência da música. (PHILLIPS-SILVER, 2009) A metáfora ganha nesse contexto a dimensão da memória, reverberando o que já discutimos na seção anterior. “Metáfora é a relação entre duas estruturas de memória”. (SNYDER, 2000, p. 107) Nesse sentido, os “esquemas de imagem podem dessa forma servir como uma ponte entre experiência e conceituação”. (SNYDER, 2000, p. 109) É justamente nesse domínio da experiência e sua articulação entre domínios, possibilitada pela memória, que os esquemas têm importância fundamental nos processos cognitivos. Entendemos, concordando com Bob Snyder, que “entender possíveis conexões metafóricas entre música e experiência pode nos ajudar não apenas a entender música, mas também a *criá-la*”. (SNYDER, 2000, p. 111, grifo do autor) Como mencionamos na seção anterior, Stevens e colegas discutiram como as ideias de Snyder ofereceram suporte para a elaboração de uma teoria da expectativa e da surpresa. (HURON, 2006)

Em música, costumamos nos referir a eventos, passagens e materiais em termos de movimento, acionando a metáfora da mobilidade. “A metáfora de *mobilidade*

é frequentemente aplicada para a ideia de intensidade em música”, considerando ainda que “o movimento musical opera pela contínua oscilação entre estes dois pólos de tensão e repouso” e que “característica metafórica destes conceitos descritivos são uma maneira de relacionar os processos abstratos na música trazendo-os para nossa experiência física básica no mundo”. (SNYDER, 2000, p. 62, grifo do autor)

Ou seja, a partir das noções de proximidade e similaridade, podemos dizer que eventos subsequentes uns aos outros, metaforicamente sugerem a ideia de que uma coisa está se movendo. Jessica Phillips-Silver (2009) discute perspectivas que consideram a imbricação entre música e movimento pelo viés da neurociência, no que concerne aos efeitos no cérebro de experiências possibilitadas pelos domínios do corpo em movimento e auditivo. “Movimento é uma parte intrínseca da experiência musical. Música e movimento co-ocorrem desde a primeira relação musical”. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 293-294)

A ideia de que nossas experiências cotidianas influenciam diretamente o nosso entendimento musical, pressuposto das abordagens baseadas nos esquemas metafórico-musicais (BROWER, 2000; LAKOFF; JOHNSON, 1999, 2003) é discutido pela autora quando ela afirma que “música é frequentemente uma experiência multi-sensorial, e estímulos sensoriais de sons e movimento corporal moldam nossa definição conceitual de música”. (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 294) A autora formula algumas interessantes questões que concernem nossa abordagem: por que música e movimento são tão inextricavelmente ligados? Por que essa interação é crucial para as etapas iniciais do desenvolvimento humano? Por que se argumenta que todos os humanos virtualmente compartilham certas capacidades musicais? O que pode a música fazer para o desenvolvimento do cérebro?. (PHILLIPS-SILVER, 2009) A autora apresenta respostas e *insights* para essas questões em quatro diferentes perspectivas: as teorias evolucionistas, a percepção de pulso e sincronização de movimentos, desenvolvimento infantil e neuropsicologia.

A principal contribuição deste artigo no domínio dessa pesquisa é o reconhecimento e legitimação da complexa e intrincada interação dinâmica entre música e movimento para os processos de construção de sentido, sob o ponto de vista do desenvolvimento e zonas de ativação do cérebro. A descoberta de que sistemas

de audição e sensório-motores são integrados nas habilidades de reconhecimento de padrões rítmicos e de sincronização, assim como as evidências de que conceituamos e entendemos música a partir do movimento, demonstram a pertinência da consideração da interação entre música e movimento para a criação musical.

Em *Balance*, um interessante exemplo de imbricação entre música e movimento é a relação entre equilíbrio dinâmico e forma. Candace Brower (2000) combina aspectos dos esquemas de equilíbrio, verticalidade e centro-periferia na sua proposta de uma teoria cognitiva do sentido musical. Qualquer mudança de distribuição tornará a força atuante sobre um lado do corpo temporariamente desequilibrada em relação à sua oposta, resultando em um impulso para ajustar a posição do corpo de modo a restabelecer o equilíbrio. (BROWER, 2000) Como discutiremos a seguir, essas questões que nortearam as experimentações de movimento, mas é importante mencionar como a forma da música em *Balance* se relaciona com um processo de simetria, na qual as partes 1 e 3 estão espelhadas, a partir do processo de desequilíbrio ocasionado pela seção central.

BALANCE AO EQUILÍBRIO DINÂMICO

Balance é uma instalação composta por quatro vídeos – três pré-gravados e um projetado em tempo real – e difusão quadrifônica, idealizada e realizada colaborativamente com Guilherme Bertissolo, baseada na experimentação e desenvolvimento do conceito do equilíbrio dinâmico. Esse entendimento perpassa por uma noção de continuidade e constância, como quando observamos como o corpo se move na capoeira, desafiando e estabelecendo o equilíbrio; assim como a relação dos capoeiras dentro e fora da roda, onde a dinamicidade reside na troca de experiências e histórias. O corpo, nessa perspectiva, constrói narrativas de movimento na roda, da mesma forma que subentende a relação dos capoeiristas para além do contexto da Regional, em suas vidas.

O processo criativo dessa obra, ocorreu em uma residência artística no *Experimental Acoustic Research Studio (EARS)*, na *University of California, Riverside*, nos Estados Unidos, em fevereiro de 2017, realizada com a colaboração do Prof. Dr. Paulo C. Chagas,⁶ desdobrando-se através de processos de criação

⁶ Esta residência foi possibilitada através do Prêmio IBERMUSICAS – Ayudas a compositores para residências artísticas 2016.

que perpassam a improvisação, em experimentações com transferências de peso, iniciação e sequenciamento; propondo desafios corporais, como alterações de tempo e limitações como a impossibilidade de uso do quadril como ponto de apoio; além de enfatizar os movimentos que acontecem em proximidade ao solo e o diálogo entre dois dos *storyboards* dos vídeos que se entrelaçam numa construção que acontece sob a mesma música.

Balance – em português, um imperativo do verbo balançar, em inglês, equilíbrio – explora o equilíbrio dinâmico presente em diversos aspectos da Capoeira Regional, como por exemplo, na ginga, que permite os constantes deslocamentos de peso que ajudam o capoeira a se manter em pé. Partindo da análise de um dos laboratório de observação (Imagem)⁷ elaboramos um roteiro de exploração de movimento que incluía explorar o modo contínuo como o corpo trabalha em transferências de peso, a pluralidade de formas de apoio nos pés, a predominância do uso dos pés como suporte de peso e o modo como as mãos prestam suporte auxiliar na retomada no equilíbrio durante as movimentações. A partir dessas características, elaboramos um planejamento de exploração corporal pessoal e começamos a idealizar a estrutura de *Balance*.

Esse roteiro de exploração ocorreu através de sessões de movimento autêntico⁸ e foram desdobradas inicialmente dentro do espaço do EARS. Essas pesquisas envolveram várias sessões de improvisação⁹ com pequenas determinações variadas de contexto e de duração. Como um desdobramento desse processo, fomos adicionando pequenos desafios tais como a alteração de tempo (acelerando e desacelerando) e a regra de não poder usar o apoio do quadril no solo (remetendo ao contexto da capoeira no qual Mestre Nenel sempre salienta que o bom capoeira sai com as calças limpas da roda). Observando gravações dessas experimentações, percebemos a influência do solo onde eu estava trabalhando – que inicialmente oscilou entre um piso coberto por carpete no EARS e um chão amadeirado no *Dance Studio* do *Barbara and Culver Center of Arts* – e então encontramos um ponto de destaque desse processo de criação: o chão.

Inicialmente, pensávamos em elaborar uma videodança com música eletrônica e fomos organizando as ideias composicionais nesse sentido. Mas com o desenvolvimento do processo criativo, outros caminhos foram sendo apontados e

7 O processo da tese de Sfoggia (2019) perpassou dois laboratórios que forneceram materiais para análise e inferência dos conceitos. Num deles, o laboratório de Imagem, houve a captação de fotografias em uma roda para posterior observação e um outro laboratório de imersão em movimento. Ambos são detalhadamente descritos na tese.

8 Objetivamente, uma sessão de movimento autêntico perpassa por uma dinâmica entre o mover e ser movido, partindo de impulsos próprios e sempre observado por uma testemunha (FERNANDES, 2018, p. 128). Para maiores informações, recomendo a consulta da tese de Sfoggia (2019).

9 Nessa etapa de criação a improvisação entra como uma ferramenta de criação para além das sessões de Movimento Autêntico, trazendo pequenas nuances que foram sendo exploradas livremente como modo de reverberação corporal. Para aprofundar o estudo sobre formas de improvisação, sugiro a leitura de Guerrero (2008a, 2008b).

acabamos desdobrando o projeto em dois *storyboards* que se relacionavam com momentos de sincronia e disparidade. Nossas observações acerca da influência do chão na exploração de movimento nos levou a circular pela cidade de Riverside, em busca de novas possibilidades. Assim, além do carpete do EARS e do piso de madeira do Culver Center, encontramos um gramado, um chão emborrachado, piso de cimento e um solo coberto de serragem para variar as experimentações.

Partindo dos *storyboards* fomos encontrando definições sobre figurino e demandas técnicas. As imagens foram captadas com dois tipos de gravação: câmera parada (para evidenciar a exploração de movimento em contraste com as localidades selecionadas) e plano detalhe (para registro específico de apoios no solo). Em relação à estrutura do trabalho, em diálogo com o Prof. Chagas, concluímos que utilizar o espaço do *Center for Ideas and Society* da *University of California, Riverside* para organizar uma instalação seria o formato mais adequado para receber o trabalho pois havia a possibilidade de contrapor os vídeos e fazer a performance da música eletroacústica.

Quando já estávamos em processo de edição do material, nos sentimos provocados a ver a descarga de peso no solo por outra perspectiva que não a lateral, desenvolvida em todos *takes* de vídeo que estávamos fazendo. Foi nesse momento que sentimos a emergência de encontrar um espaço para ver as transferências de peso de baixo para cima. O desafio de encontrar um espaço que favorecesse essa observação foi bem mais intenso do que encontrar os variados solos, mas depois de percorrer museus e vários espaços culturais da cidade e da universidade, chegamos numa cafeteria (*Back to the Grind*) para uma reunião com o Prof. Chagas e vislumbramos uma grande escadaria antiga onde conseguimos fazer algumas imagens que foram muito ricas pois, além da mudança de enquadramento e ponto de vista, propiciaram-nos a experimentação de um contexto completamente diferente dos outros solos regulares que estávamos explorando.

Além dessa aquisição de imagem, consideramos o fato de estar numa localidade tão distante do Brasil (tanto física quanto culturalmente) e decidimos elaborar uma apresentação com imagens do laboratório de Imagem, pois estávamos partindo de um contexto eminentemente brasileiro (Capoeira Regional) e apresentamos-nos, nos Estados Unidos (onde, embora a capoeira já seja amplamente difundida,

seu papel social na vida das pessoas não exerce o mesmo espaço que no Brasil). Na continuidade da criação dessa ambiência para instalação, vislumbramos uma quarta projeção de imagens que ocorreu em tempo real no intuito de fomentar a percepção dos visitantes.

Assim, o material criativo produzido durante a residência foi: três vídeos (duas videodanças¹⁰ e uma vídeo-exposição de imagens), uma captação e projeção de vídeo ao vivo e uma música eletroacústica espacializada em sistema de quatro alto-falantes que foram cuidadosamente distribuídos no espaço disponível para apreciação, que envolvia um hall de entrada, uma sala central e uma saleta contígua a esta mais centralizada.

¹⁰ Nomeados como Balance,¹ ver em <https://www.youtube.com/watch?v=esRRxbPT9Dw&t=40s> e Balance², ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=5CiiAOd7MMo&t=4s>.



FIGURA 1 – Disposição da instalação de *Balance* no Center for Ideas and Society/UCR - Riverside/CA
Fonte: elaborada pelos autores.

A estreia de *Balance* ocorreu, portanto, no *Center for Ideas and Society*, no dia 15 de fevereiro de 2017. Assim que chegavam ao espaço, os espectadores visualizavam um vídeo no hall de entrada que projetava em tempo real imagens do público no centro da sala interna andando pelo espaço. Ao entrar na sala principal, as cadeiras estavam

dispostas para que as pessoas pudessem sentar em um espaço entre os dois vídeos principais e apreciar a projeção sonora em quatro alto-falantes favorecendo a observação concomitante das videodanças (*Balance*¹ e *Balance*²) posicionadas à direita e à esquerda das cadeiras. Numa pequena sala contígua, o vídeo com as imagens coletadas em Salvador era projetado em *loop*. A instalação ficou montada, com os vídeos rodando de forma independente por 30 minutos, antes de iniciarmos a performance de música e vídeos, *linkados* uns aos outros. Nessa ocasião, finalizamos com uma conversa aberta com os presentes, tirando dúvidas e explicando nossas pesquisas e o processo de criação colaborativa desenvolvido.

A instalação de *Balance* viabilizou a criação de *Balance*¹ e *Balance*², que são duas videodanças reverberadas desse processo de exploração de movimento, registro, observação, discussão e análise. Ambas possuem o tempo aproximado de 10 minutos e se baseiam no diálogo entre imagens, numa busca pela exploração da transferência de peso no chão, especialmente na descarga de peso nos pés e mãos. Os vídeos foram elaborados para uma mesma música e a proposta, para essa instalação, é que fossem projetados ao mesmo tempo em espaços físicos que exigissem do público ter que escolher entre observar um ou outro vídeo. No decorrer das trilhas, há momentos que os vídeos se encontram e se perdem como no encaixe do jogo na roda de capoeira. Podemos afirmar que a instalação propõe um jogo de imagens que se organiza através do entendimento do conceito de equilíbrio dinâmico.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, apresentamos as dimensões cognitivas envolvidas no processo criativo da obra multimídia *Balance*, composta a partir do conceito de equilíbrio dinâmico. Enquanto conceito inferido em um contexto cultural de tradição oral, a Capoeira Regional, acreditamos que a abordagem aqui apresentada extrapola uma perspectiva reducionista, tratando o contexto cultural na sua complexidade e evitando uma mera representação.

É importante mencionar o papel da experiência, na dimensão das memórias implícitas, portanto não declarativas, na pesquisa no contexto da Capoeira Regional. Sentimos a necessidade de não limitar o papel da cultura a uma reprodução do que é visto, observado e replicado, considerando a importância das dimensões inconscientes envolvidas em uma pesquisa performativa como esta, entendendo que esta é uma perspectiva ainda pouco abordada em trabalhos da área. Buscamos traçar aqui estratégias que considerem essa complexidade de fatores ligada à memória, viabilizando que aspectos não conscientes coordenem as ações do corpo que comporão experimentações artísticas.

Em *Balance*, há um universo complexo em que movimento, som, espaço e vídeos estão imbricados em construções metafóricas de sentido. A noção de equilíbrio dinâmico coordenou as diversas etapas de experimentação e as escolhas do processo criativo desde o planejamento e composição da música, até a captação e edição das imagens. Buscamos um processo colaborativo e autônomo no qual as propostas foram indicando caminhos até a configuração final da obra.

O processo criativo de *Balance* foi além de uma experimentação conceitual para uma pesquisa de doutorado. Essa é uma obra que sinaliza caminhos complexos e de fundamentação consistente que através do trabalho colaborativo propiciou a criação de uma instalação multimídia plural, com materiais de naturezas distintas, captação de imagens em múltiplos planos, edições de áudio e vídeo com caminhos diversos e entrecruzados. Não há como negar o jogo ao assistir *Balance*, desde a decisão de para onde olhar, até a provocação da percepção em encontrar os encontros e desencontros. Esse foi o caminho criativo que encontramos para propor um primeiro desenlace do equilíbrio dinâmico em uma proposta artística que, bem como no contexto da roda de capoeira, se desenlaçou na fricção entre experiências e decisões.

QUADRO 1 – síntese dos conceitos e do processo de *Balance*

Fonte: elaborado pelos autores.

Síntese

obra	configuração	conceitos e seus elementos	processo de criação
<i>Balance</i>	instalação composta de quatro vídeos (três pré-gravados e um em tempo real) e projeção sonora quadrifônica	Equilíbrio Dinâmico: <ul style="list-style-type: none"> ● desafio e recuperação de equilíbrio em constância e continuidade ● capoeira como forma de vida 	<ul style="list-style-type: none"> ● Improvisação: transferência de peso, iniciação e sequenciamento ● desafios: alteração de tempo, sem apoio do quadril ● ênfase no chão ● entrelaçamento de storyboard de vídeo

REFERÊNCIAS

BACON, J.; MIDGELOW, V. Creative articulations process. *Choreographic Practices*, Bristol, v. 5, n. 1, p. 7-31, 2014. Disponível em: <https://www.choreographiclab.co.uk/wp-content/uploads/2018/01/s2.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

BACON, J.; MIDGELOW, V. Processo de articulações criativas (PAC). In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. v. 3, n. 1, p. 55-71.

BERTISSOLO, G. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BERTISSOLO, G. Transversalidade: música e movimento. In: ZILLE, F.A.; J. A. B. (ed.). *Música, transversalidade*. Belo Horizonte: EDUEMG, 2017. v. 4, p. 17-43. (Série Diálogos com o Som).

BERTISSOLO, G.; SFOGGIA, L. m'bolumbumba: Capoeira regional, experiência e composição. In: PIRES, A. L. C. S.; FIGUEIREDO, F. S.; MAGALHÃES FILHO, P. A. et al. (ed.). *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. v. 13, p. 393-400.

BERTISSOLO, G.; SFOGGIA, L. m'bolumbumba: Capoeira, música e movimento em cena. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: UFPB, 2012.

BERTISSOLO, G.; SFOGGIA, L. M'bolumbumba: Sound in/and movement in acoustic, bodily and metaphorical spaces. In: ARRIBAS, J. L.C.; PÉREZ, A. N. (ed.). *Espacios Sonoros y Audiovisuales 2013: creación, representación y diseño*. Madri: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, y Departamento Interfacultativo de Música, 2015. p. 52-62.

BROWER, C. A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 44, n. 2, p. 323-379, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3090681>. Acesso em: 4 out. 2022.

DESMOND, J. Embodying difference: Issues in dance and cultural studies. *Cultural Critique*, New York, v. 26, p. 33-63, 1993-1994.

DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (ed.). *Embodiment, Enaction, and Culture: investigating the constitution of the shared world*. Cambridge: The MIT Press, 2017.

FERNANDES, C. *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018.

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 10 out. 2022.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, C. Pesquisa somático-performativa: Sintonia, sensibilidade, integração. *Revista de Pesquisa em Arte*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262#:~:text=No%20contexto%20som%C3%A1tico%2Dperformativo%2C%20pesquisa,som%C3%A1tica%3B%20performance%3B%20puls%C3%A3o%20espacial>. Acesso em: 10 out. 2022.

FERNANDES, C. Princípios em movimento na pesquisa somático-performativa. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. v. 3, n. 1, p. 81-95.

FERNANDES, C. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/yxcZpFnYSjdv5rWmFlrVKCP/?lang=pt#:~:text=Cada%20vez%20mais%2C%20a%20som%C3%A1tica,e%20pesquisas%20em%20campos%20variados>. Acesso em: 10 out. 2022.

FUCHS, T. Collective Body Memories. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (ed.). *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*. Cambridge: The MIT Press, 2017. p. 333-352.

GUERRERO, M. Formas de improvisação em dança. In: CONGRESSO ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: ABRACE, 2008a. v. 9, n. 1, p. 1-5. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1253#:~:text=Entre%20as%20formas%20apresentadas%20est%C3%A3o,cria%C3%A7%C3%A3o%3B%202.2%20improvisa%C3%A7%C3%A3o%20com%20roteiros>. Acesso em: 20 out. 2022.

GUERRERO, M. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008b. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8154/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20-%20MARA.pdf>. Acesso em: 23 out. 2022.

HASEMAN, B. A manifest for performative research. *International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, v. 118, p. 98-106, 2006. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1329878X0611800113>. Acesso em: 1 out. 2022.

HASEMAN, B. Manifesto para a investigação performativa. In: SILVA, C. R.; FELIX, D.; SILVEIRA, D. et al. (ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. n. 1, v. 3, p. 41-53

HURON, D. *Sweet anticipation: music and the Psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

KATZ, H. *Um, dois, três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LABAN, R. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LABAN, R. *The language of movement*. Boston: Plays Inc., 1974.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Edufba, 2012.

MESTRE NENEL, M. N. M. *BIMBA: um século da Capoeira Regional*. Salvador: Edufba, 2018.

NOË, A. *Action in perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

PHILLIPS-SILVER, J. 2009. On the Meaning of Movement in Music, Development and the Brain. *Contemporary Music Review*, London, v. 28, n. 3, p.293-314, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494460903404394>. Acesso em: 4 out. 2022.

SFOGGIA, L.; BERTISSOLO, G. Corpos que são: apontamentos sobre memória e performance em dança e música. *Revista Eletrônica MAPA D2 – Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, [s. l.], v. 3, p. 84-94, 2016.

SFOGGIA, L.; BERTISSOLO, G. m'bolumbumba: diálogos somático-performativos sobre um processo criativo. *Cadernos do GIPE-CIT (UFBA)*, Salvador, v. 31, p. 30-38, 2013.

SFOGGIA, L. *Corpo, análise e criação: uma abordagem indisciplinar da composição em dança através do Sistema Laban/Bartenieff e da motif-description*. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SFOGGIA, L. G. *Corpos que são: a capoeira regional reverberada em processos criativos em arte*. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciência, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SNYDER, B. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

SODRÉ, M. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SPITZER, M. *Metaphor and Musical Thought*. Chicado: University of Chicago Press, 2004.

STEVENS, C.; WINKSKEL, H.; HOWELL, C. *et al.* Perceiving dance: schematic expectations guide experts' scanning of a contemporary dance film. *Journal of Dance Medicine & Science*, Andover, v. 14, n. 1, p. 19-25, 2010. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20214851/>. Acesso em: 10 out. 2022.

VARELA F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *The Embodied Mind: cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

LIA SFOGGIA É DOUTORA EM CULTURA E SOCIEDADE, LINHA DE CULTURA E ARTE, PELO POSCULT/UFBA: Mestre em Dança/UFBA, graduada em Dança/UERGS e Educação Física/UFRGS. Foi membro-fundadora do Grupo de Risco em Porto Alegre, tendo colaborado em diversos espetáculos. Atua como bailarina e coreógrafa, no ensino de composição coreográfica, dança contemporânea, capoeira e Pilates. Foi professora substituta na Escola de Dança da UFBA entre 2009 e 2011. Coreografou e interpretou obras em diversas cidades brasileiras, em Portugal (em turnê financiada pelo Ministério da Cultura) e nos Estados Unidos. Recebeu diversos prêmios em dança, como o Festival de Dança da Serra Gaúcha (2006), Yanka Rudzka (2010), Vivadança (2012) e a C.A.R.L. Residency (Barbara Culver Center of Arts em Riverside, California, 2012). Atualmente faz parte da direção da Fundação Mestre Bimba e é membro da Oficina de Composição Agora – OCA, uma associação civil que produz, registra e divulga música e arte contemporânea. E-mail: liasfoggia@gmail.com

GUILHERME BERTISSOLO: compositor, pesquisador e professor Associado na Escola de Música da UFBA, onde atua na graduação e pós-graduação. É Doutor em Composição Musical (UFBA/UCR), com pesquisa sobre a relação entre música e movimento na Capoeira Regional, pelo prisma da cognição musical. Como compositor, atua com frequência em projetos colaborativos e interdisciplinares e seus trabalhos têm sido apresentados e premiados em diversas cidades brasileiras e em outros países, tais como EUA, Canadá, Alemanha, Portugal e Espanha. Atualmente, é Vice-Presidente da Associação Brasileira de Cognição Musical (ABCM), membro da OCA – uma associação civil que produz, registra e divulga arte contemporânea e organiza, entre outras ações, o Projeto Música de Agora na Bahia – e Pró-Reitor de Extensão da UFBA. E-mail: guilhermebertissolo@gmail.com

REPERTÓRIO
LIVRE

BAUBO E O FOGO:
A CELEBRAÇÃO DA DEUSA
VULVA EM *SONHARES*

*BAUBO AND THE FIRE: THE CELEBRATION
OF VULVA GODDESS IN SONHARES*

*BAUBO Y EL FUEGO: LA CELEBRACIÓN
DE LA DEUSA VULVA EN SONHARES*

ALICE STEFÂNIA CURI
FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO

CURI, Alice Stefânial, COSTA FILHO, Francisco Carlos.
Baubo e o fogo: A celebração da deusa vulva em em Sonhares
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **167-193**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Partindo do mito grego de Baubo e do universo simbólico associado ao elemento fogo, o artigo aborda aspectos da criação de uma cena do espetáculo *Sonhares*, apresentando e discutindo relações entre a dramaturgia construída e as fontes provocadoras do processo. Para tal, são visitados temas, imagens e conceitos como o riso, o grotesco, o obsceno sagrado, a ambivalência, o feminino, a vulva, que são abordados a partir de autores como Estés, Bachelard, Bakhtin dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

ambivalência; dramaturgia;
feminino; grotesco; riso.

ABSTRACT

From the greek myth of Baubo and the symbolic universe associated with the element fire, the article approaches creation aspects from one scene of theatrical play *Sonhares*, showing and discussing the relations between the built dramaturgy and the sources that instigated the process. To set the reflection, themes, images and concepts such as the laughter, the grotesque, the sacred obscene, the ambivalence, the feminine, the vulva are addressed through authors as Estés, Bachelard, Bakhtin, etc...

KEYWORDS:

ambivalence; dramaturgy;
feminine; grotesque;
laughter.

RESUMEN

A partir del mito griego de Baubo y del universo simbólico asociado al elemento fuego, el artículo aborda aspectos de la creación de una escena del espectáculo *Sonhares*, presentando y discutiendo relaciones entre la dramaturgia construida y las fuentes provocativas del proceso. Para la reflexión son visitados temas, imágenes y conceptos como la risa, el grotesco, el obsceno sagrado, la ambivalencia, el femenino, la vulva, que son abordados a partir de autores como Estés, Bachelard, Bajtín, etc...

PALABRAS CLAVE:

ambivalencia; dramaturgia;
feminino; grotesco; risa.



CONTEXTO

Em 2019, o COLETIVO Teatro do Instante estreou o espetáculo *Sonhares*, dirigido por Rita de Almeida Castro, em que Alice Stefânia Curi, uma das autoras deste artigo, trabalhou como atriz. Juntas, elas coordenam desde 2009 o Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo que tem como linha de pesquisa laboratorial o coletivo Teatro do Instante. O espetáculo *Sonhares* consiste em uma obra de itinerância em que grupos com cerca de nove espectadores cada são guiados por quatro tendas. Em cada espaço uma atriz atua sua respectiva cena, relacionada a um dos elementos da natureza conforme os estudos de Gaston Bachelard: água, terra, fogo e ar.

Além dos espaços das tendas, fruídos em pequenos grupos, o grande coletivo de espectadores, guias e atrizes se encontra em duas rodas com rituais de canto, dança e tambores, uma de abertura e outra de fechamento do trabalho. Neste artigo serão abordadas especificamente algumas ideias, escolhas e caminhos de uma dessas cena solo, atuada por Alice Stefânia.

Dentre as primeiras provocações da diretora no processo de *Sonhares*, destacam-se duas que desencadearam o processo de criação dramatúrgica das tendas: a de eleger uma história ou tema abordado no emblemático livro *Mulheres que correm com lobos* (1996), de Clarissa Pinkola Estés, e a de associar essa história

a um dos elementos da natureza, que viriam a ser os símbolos de cada um dos quatro espaços cênicos. A provocação da direção relativa à escolha de um dos elementos para cada performance tem raiz nas formulações de Bachelard (1998, p. 4-5) acerca da imaginação material:

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. [...] Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. [...] Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.



BAUBO, O RISO E O GROTESCO: FAÍSCAS INICIAIS

Na leitura do livro de Estês foi eleito como mote da cena discutida neste artigo a história da deusa Baubo e toda a discussão proposta pela autora, a partir da presença e função dessa deusa no mito de Deméter. Nesse livro, a autora articula o mito de Baubo ao campo da sexualidade sagrada, à ambiguidade possível e potente entre o sagrado e o profano, e ao poder de cura do riso escrachado e obscuro.

Aqui vemos uma aproximação com a teoria elaborada pelo pensador russo Mikhail Bakhtin acerca do “realismo grotesco”. Em sua tese, o autor associa a esta categoria estética e às imagens grotescas dela decorrentes, a predominância da ambivalência, do rebaixamento e do riso alegre, dentre outras características. A

ambivalência se relaciona com o ciclo morte-vida-renascimento e aproxima ou une em uma mesma imagem polos opostos como vida (positivo) e morte (negativo), o sagrado e o profano ou o “alto” e “baixo”, na terminologia adotada por Bakhtin (2008).

O aspecto do riso também é fundante na cosmovisão apresentada pelo autor, fazendo um contraponto à excessiva seriedade e rigidez presentes nos períodos históricos por ele recortados: a Idade Média e o Renascimento europeus. Para o autor, o “verdadeiro” riso era o riso alegre, libertador, regenerador:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral e petrificado, do fanatismo e pedantismo, do medo e intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, do significado único, do sentimentalismo. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 1984, p. 123, tradução nossa)

Compreendemos que interessa à produção em arte o campo do paradoxo, do ambíguo, do ambivalente, do complexo, ou seja, aquilo que não se atém a uma posição exclusiva ou purista. Na cena discutida neste artigo, esse ímpeto ganhou tradução por meio da ideia de um sagrado mobilizado pela perspectiva mundana de um prazer sensual, de uma transgressão alegre com potencial de elevação espiritual, decorrente principalmente do poder de transmutação energética do riso incitado pelas provocações jocosas da deusa Baubo. Estés (1996, p. 426) diz:

No sagrado, no obsceno, no sexual, há sempre uma risada selvagem à espera, um curto período de riso silencioso, a gargalhada de velha obscena, o chiado que é um riso, a risada que é selvagem e animalesca [...] O riso é um lado oculto da sexualidade feminina: ele é físico, essencial, arrebatado, revitalizante e, portanto, excitante. [...] É uma sexualidade da alegria [...] Ele é sagrado por ser tão medicinal. É sensual por despertar o corpo e as emoções. Ele é sexual por ser excitante e gerar ondas de prazer. Ele não é unidimensional.

A Deusa Baubo, também conhecida pelo nome mais antigo de lambe ou lambo, aparece no canto XIII, dos hinos homéricos, passagem dedicada ao mito de Deméter. A representação de Baubo é a de uma velha que em um gesto despuddorado levanta a própria saia, e sob essa, exhibe uma vulva-boca que tagarela, sem censura, narrativas burlescas e lascivas. Baubo é representada, ainda, como uma figura feminina cujo ventre é um rosto, os mamilos são olhos e a vulva é a boca que conta piadas picantes que teriam levado Demeter às gargalhadas.

Essas representações poderiam ser chamadas de grotescas uma vez que vemos nelas a ocorrência do procedimento da inversão, que na concepção bakhtiniana também é fundante do fenômeno. Trata-se de mudar a ordem das coisas, como ocorre com o personagem Gargantua, da obra de François Rabelais, que ao invés de nascer por baixo, nasce por cima, pela orelha de sua mãe.

Ainda em relação ao realismo grotesco, podemos observar um diálogo direto entre a exposição da vulva de Baubo e a natureza obscena de sua enunciação, com o que Bakhtin reflete acerca do movimento de rebaixamento ou degradação. Rebaixar significa entrar em contato com a vida da parte inferior do corpo, o “baixo produtivo”. Trata-se de um movimento vertical do alto para o baixo, em que aquilo que é considerado elevado, sério, sagrado, é trazido para o plano material, o corpo.

Baubo, uma velha que ri, também nos remete às velhas grávidas representadas em estatuetas, assim descritas por Bakhtin (2008, p. 22):

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu L'Ermitage de Leningrado, destacam-se velhas grávidas cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz.

A imagem da deusa remete ainda às deusas do ventre, ligadas à fertilidade durante o período neolítico. Sua simbologia também lembra a de Uzume, divindade

xintoísta que em dada ocasião exhibe a genitália, provocando o riso e a alegria. Segundo Macedo (1997, p. 98), riso e vida encontram-se entrelaçados no mito de Deméter e Perséfone, associado aos rituais praticados em Eleusis:

Deméter, desolada e triste em virtude do rapto da filha, Perséfone, tornou-se *'agê-lastos'*, isto é, incapaz de rir. Muitos insistiam para que a deusa bebesse o *kukeón*, o líquido da vida, mas não obtinham sucesso. Então, uma velha, denominada em alguns textos de Baubo, e, em outros, de lambo, conseguiu reverter a situação com um gesto inesperado: levantou as próprias vestes, mostrando suas partes pudendas à deusa triste que, ao ser surpreendida, voltou a rir. Então, reanimada, aceitou beber o *kukeón*, e o líquido regenerador devolveu-lhe a energia vital. O gesto destinava-se, nesse caso, a afugentar o espírito da morte que pairava sobre a deusa-mãe.

O FOGO, A TERRA E A FECUNDIDADE: ATIÇAR AS CHAMAS

Ao pensar acerca de que elemento escolher para friccionar com o mito de Baubo no processo de criação, buscou-se apoio na própria discussão proposta por Estés. No capítulo em que conta a história de Baubo, a autora associa o fogo à discussão acerca da imiscuidade entre o sagrado e o profano na experiência da sexualidade feminina. Ao se referir a um aspecto sensível que vive no âmago das mulheres, afirma que esse aspecto teria um “cio”, acrescentando: “Não um cio voltado exclusivamente para a relação sexual, mas uma espécie de *fogo* interior cuja chama cresce e depois abaixa, em ciclos”. (ESTÉS, 1996, p. 416, grifo nosso) A seguir complementa:

Muito poderia ser escrito acerca dos usos e abusos da natureza sensorial feminina e sobre como a mulher e outras pessoas

atiçam o fogo à revelia de seus ritmos naturais ou tentam *extingui-lo* por completo. No entanto, em vez disso, vamos focalizar um aspecto que é *ardente*, decididamente selvagem e que transmite um *calor* que nos mantém *aquecidas* com boas sensações. (ESTÉS, 1996, p. 416, grifo nosso)

A recorrência da relação metafórica ou associativa com o fogo por parte da autora levou à escolha deste elemento como matriz dramatúrgica e simbólica da cena, ao lado do mito de Baubo. Posteriormente, em consulta à obra *A psicanálise do fogo* (1994) de Bachelard, a escolha ganhou consistência. Na obra, ele destaca a dimensão ambivalente do fogo, como se nota nesta passagem:

Assim, o fogo sexualizado é por excelência o traço de união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas; materializa os conhecimentos idealistas. É o princípio de uma ambigüidade essencial que possui o seu encanto, mas que é preciso denunciar constantemente, psicanalisar sempre nas duas utilizações contrárias: contra os materialistas e contra os idealistas [...] A razão de uma dualidade tão profunda é que o fogo está em nós e fora de nós, invisível e brilhante, espírito e fumaça. (BACHELARD, 1994, p. 82)

Pode-se associar essa natureza paradoxal do fogo, de “matéria e espírito, vício e virtude” às tramas e tensionamentos entre o sagrado e o profano, o espiritual e o obscuro, a perversão e a sublimação, mobilizadas pelo mito de Baubo. Por esta natureza aglutinadora, que une opostos, também poderíamos associar o fogo ao conceito de ambivalência articulado por Bakhtin.

Interessante também notar como tanto a presença de Baubo no mito de Deméter, quanto a natureza do elemento fogo, se relacionam simbolicamente à fertilidade, fecundidade e fartura, como se observa nestas passagens, a primeira sobre o fogo e a segunda sobre o papel de Baubo e do riso que provoca junto a Deméter:

Quer se alimente um animal ou se adube um campo, existe, para além da utilidade clara, um sonho mais íntimo, o sonho da fecundidade sob a forma mais sexual. As cinzas das fogueiras fecundam tanto os animais como os campos, pois fecundam as mulheres. (BACHELARD, 1994, p. 50-51)

Nesse caso, o riso também desempenha um papel regenerador, tornando possível o renascimento da deusa que, por não rir, assemelhava-se aos mortos. O mito de Deméter, deusa da vegetação e da fertilidade, remete para o ciclo natural das estações. Sua tristeza, provocada pelo rapto de Perséfone/Kóre, equivale à morte, tal qual o enfraquecimento da fecundidade da natureza durante o inverno. Ao rir, ela é arrancada da morte, como no rejuvenescimento da natureza, por ocasião da primavera. (MACEDO, 1997, p. 98-99)

Ao discutir a ideia de “deusas sujas”, Estés (1996) lembra algumas acepções e etimologia da palavra “*dirt*” (sujeira em inglês, com raiz no irlandês), relacionando-a com excremento, solo, poeira, o que implica em uma forte relação deste mito também com a terra e toda a dimensão de fertilidade a esse elemento associada.

A autora afirma:

Chamo-as de sujas porque estiveram muito tempo vagueando debaixo da terra. No sentido positivo, elas pertencem à terra fértil, à lama, ao estrume – à substância criadora da qual se origina toda arte. [...] representam aquele aspecto da Mulher Selvagem que é tanto sexual quanto sagrado. (ESTÉS, 1996, p. 418)

Neste trecho, a autora se refere ao aspecto positivo da terra, da sujeira, do estrume, o que aponta a ambivalência presente também nesse elemento, nos levando novamente à Bakhtin. O sistema de imagens do realismo grotesco é permeado por um princípio cósmico, havendo uma forte relação com a terra (aspecto telúrico), que simboliza ao mesmo tempo vida (dá a vida – ventre) e morte (recebe a morte – túmulo), nascimento e ressurreição. Como no mito de Deméter, o grotesco simboliza a transformação do que era velho em algo novo e melhor, como

a primavera que sucede o inverno e, depois da colheita, encherá as mesas com abundância de comida e bebida. Assim, a fertilidade, o crescimento e a superabundância despontam como temas principais.

Aqui cabe também remeter à relação entre fogo e terra a partir da cultura chinesa, que concebe como as cinco forças primordiais da natureza a terra, o metal, a água, a madeira e o fogo. Nesse sistema taoísta, os elementos se relacionam em fluxos de interdependência, em que um elemento tem uma “mãe”, que o alimenta, um “filho”, a quem gera e uma “avô”, por quem é dominado. O fogo, por exemplo, é filho da madeira (que o gera por combustão) e mãe da terra (a quem produz no modo de cinzas), no ciclo denominado de geração energética. Já no ciclo de restrição ele é neto da água, sendo por esta extinto, e avô do metal, a quem domina, fundindo-o.¹

Ainda em relação ao sistema taoísta de compreensão da simbologia dos elementos da natureza, lembramos que a cada uma dessas forças são associados uma série de aspectos. Em relação ao fogo, estão relacionadas a emoção alegria, o “sentido” fala e a expressão gargalhada, todos aspectos que tem profunda relação com a figura mítica de Baubo, cujas anedotas com potencial de provocar riso e cura, são contadas efusivamente por sua boca-vulva. Tais aspectos foram incorporados à criação dramatúrgica e à atuação na cena. Segundo a mesma perspectiva taoísta, a cor associada ao fogo é o vermelho, tom que compõe a paleta terrosa, rubra e rósea que deu cor ao figurino e ambiente utilizados, remetendo ao campo do desejo, a tonalidades da vulva e ao próprio elemento.

1 Em sua tese, publicada no livro *Traços e devires de um corpo cênico* (2013), Alice Stefânia, uma das autoras deste artigo, estudou acerca de matrizes taoístas na interface com discussões filosóficas contemporâneas e com processos de criação. O livro contém explicação e discussão acerca desse e de outros sistemas taoístas que foram fonte de pesquisa e composição artística durante a pesquisa de doutorado.



FIGURA 1- Espaço Cênico
Fotógrafo: Diego Bresani.

Ainda acerca da cosmogonia do fogo em diferentes culturas, em uma passagem de sua obra, Bachelard revisita contos de Frazer e nos brinda com uma narrativa que dialoga profundamente com a figura de Baubo, revelando ainda mais a associação dessa deusa com o elemento eleito:

Num mito da América do Sul, o herói para obter o fogo, persegue uma mulher. [...] Saltou sobre ela e a pegou. Disse-lhe que a faria prisioneira se ela não lhe revelasse o segredo do fogo. Após várias tentativas de escapar, ela consente. Senta-se no chão com as duas pernas bem abertas. Agarrando a parte superior de seu ventre, deu-lhe uma forte sacudida e uma bola de fogo rolou no chão, saindo de seu conduto vaginal. (FRAZER [19--] apud BACHELARD, 1994, p. 56)

A CENA, A BEBIDA, O CONVITE: ALIMENTANDO O FOGO

A cena iniciava com um convite para que todos a plateia se servisse de uma cachaca curtida no maracujá, cuja flor é conhecida como a flor da paixão. A presença do álcool na cena também encontra ressonância na discussão de Bachelard acerca do fogo. O autor percebe na embriaguez um estado potencial de abertura espiritual e ainda de se fazer contaminar mutuamente razão e invenção, articulação que interessa à experiência estética:

Em particular o inconsciente alcoólico é uma realidade profunda. Enganamo-nos ao imaginar que o álcool vem simplesmente excitar possibilidades espirituais. Ele cria verdadeiramente essas possibilidades. Incorpora-se, por assim dizer, àquilo que se esforça por exprimir. Sem dúvida nenhuma o álcool é um fator de linguagem. Enriquece o vocabulário e libera a sintaxe. [...] é o devaneio que, afinal, melhor prepara o pensamento racional. Baco

é um bom deus; ao fazer divagar a razão, impede a anquilose da lógica e prepara a invenção racional. (BACHELARD, 1994, p. 129)

Também podemos situar a referência à bebida na teoria de Bakhtin (2008), uma vez que o princípio organizador do realismo grotesco é o “baixo material e corporal”, que está diretamente relacionado às partes inferiores do corpo – barriga, intestino (tripas), órgãos genitais, bexiga, e, portanto, aos atos e necessidades físicas relacionados a essas regiões, como comer e beber, mas também defecar, urinar, copular, cuspir etc. Esta concepção se traduz novamente no exemplo do personagem Gargantua, que logo ao nascer, grita por bebida alcoólica, e não por leite.

Por fim, remetemos o uso da bebida na cena ao líquido vital descrito no mito de Baubo. Na narrativa mítica consta que Demeter “reanimada, aceitou beber o *kukeón*, e o líquido regenerador devolveu-lhe a energia vital”. (MACEDO, 1997, p. 98, grifo do autor) A partir dessas referências o texto criado para a cena cria conexões entre o fogo e o álcool:

Boa noite, bem-vindos! Que prazer receber vocês aqui! Estão apreciando uma cachacinha, né? [...] Se vocês não se importam eu vou beber um pouco também, eu tô precisando. Eu tenho me sentido um bocado instável, sabe? Às vezes é uma febre que não baixa, às vezes um fogacho que sobe, e eu sinto que uma bebida mais quente me ajuda. Eu sei, parece meio estranho, mas enfim, eu aprendi com minha Bisa. Minha Prababcia, ela era polonesa. E judia. E costumava dizer que não há nada como uma dose de fogo pra fazer uma alquimia por dentro e reorganizar o corpo e as ideias! Deve ser de família, porque funciona comigo!²

Na dramaturgia da cena, também se faz menção à bisavó da personagem que está em cena, que, depois de velha, teria perdido os pudores e perambulava disparando piadas obscenas após beber seus goles. A bisa dizia:

- Bom dia! Por gentileza, a Dona Bucê... tá?
- Não? Ah, mas as filhas da Dona Bucê... tão!
- Ah não? Não tem filhas? Mas eu jurava que a Dona Bucê tinha...

2 O texto da cena foi criado pela atriz Alice Stefânia, a partir de provocações e interlocução com a direção e equipe artística do espetáculo. Todos os trechos citados, sem referências, são excertos dessa dramaturgia.

E saía divertida e distraída, desavergonhadamente...
Dercigonçalveanamente, semeando suas gargalhadas gagás e
gozosas enquanto dava seus goles de goró.

Trazer à dramaturgia a referência da bebida alcoólica articulada ao fogo e ao despudor estabelece um diálogo com a ideia de Bachelard (1994, p. 137) de que “[...] quem bebe álcool pode queimar feito álcool”. Oferecê-la às espectadoras(es) não é apenas um adorno de encenação, mas um modo de intervir sensorialmente e de tentar afetar tanto pela ativação do paladar, quanto pela possível alteração de um estado, a dimensão da fruição da cena.

Essa escolha responde também aos anseios da diretora Rita de Almeida Castro em sua pesquisa acerca das dramaturgias dos sentidos, em que busca uma ação efetiva sobre o campo sensório do(a) espectador(a) com cheiros, sabores, texturas, sonoridades, como modo de intensificar um campo de experiência e provocar uma recepção não apenas racionalizada. Portanto, a oferta de cachaça ao público buscava provocar um certo deslocamento, já que “Sendo o álcool eminentemente combustível, imagina-se sem dificuldades que as pessoas que se entregam às bebidas espirituosas tornam-se de algum modo impregnadas de matérias inflamáveis”. (BACHELARD, 1994, p. 137)



CAMINHOS DRAMATÚRGICOS E BIOGRÁFICOS: O CREPITAR DA VULVA

Ainda no início do processo, junto à artista colaboradora Kênia Dias, foi realizado um exercício que teve impacto importante na natureza do jogo sintático e semântico adotado na dramaturgia da tenda do fogo. A partir de uma provocação de Kênia, cada atriz elegeu dois textos ligados ao material que estava sendo explorado. Na cena em questão, trabalhou-se com uma narrativa sobre o mito de Baubo e um excerto técnico acerca do elemento fogo e suas propriedades químicas e físicas.

No exercício, os materiais textuais foram lidos simultaneamente por outras duas atrizes, cada uma em um dos ouvidos de Alice. Em processo de improvisação, inicialmente de olhos fechados, Alice produziu uma fala que mesclava ambos materiais, gerando construções textuais como “Grécia atômica”, que posteriormente se desdobrou em outras lógicas mistas como “próton história”, “idade dos quarks”, “idade merda”, “deusa bisa”, “bisa vulva” etc.

Após uma etapa de exploração desses primeiros materiais, a diretora Rita de Almeida Castro trouxe uma nova provocação: que as atrizes buscassem tramar memórias de suas próprias biografias às cenas que estavam compondo, acessando dados e afetos de antepassadas mulheres. Alice Stefânia elegeu trabalhar com sua linhagem materna. O mito evoca a relação mãe e filha, já que, como dito, a Deusa Baubo aparece como a criatura que, por meio de seu humor licencioso, leva Deméter às gargalhadas, salvando-a da tristeza imensa por sua filha Perséfone ter se perdido no reino de Hades:

Nos *Hinos Homéricos*, o nome de Baubo (Iambé) aparece de modo sutil, apenas duas vezes; contudo, sua importância é fundamental, pois é graças a ela – ou melhor, ao riso que é capaz de provocar em Deméter – que Persephone consegue retornar do Hades. Nos *Hinos*, vemos que Persephone fora raptada por Pluto e conduzida ao Hades enquanto colhia flores com sua mãe, Deméter. Quando Iambé, criada do palácio de Celeu, encontra Demeter em luto pela sua filha, que assim como a mãe, simboliza a fertilidade, toda a terra está seca, não há mais flores, plantas ou frutas. (PETRY, 2019, p. 202)

O mito remete ainda a uma cumplicidade essencialmente feminina, sendo a representação de Baubo a dessa mulher cuja vulva é uma espécie de boca que fala, enunciando especialmente piadas e casos em tom obscuro, que segundo algumas discussões sobre o mito, seriam confessáveis apenas entre congêneres.³ Essa perspectiva suscitou, ainda, o desejo de agregar um tom feminista à cena, abraçando problematizações acerca do lugar histórico subalternizado da mulher, da violência persistente sofrida pelo gênero, da repressão à fala, ao desejo e ao gozo femininos etc.

3 Embora haja versões que indiquem uma Baubo hermafrodita, cuja genitália apresentava sinais de ambos os sexos, para a peça foi eleita a versão de uma Baubo mulher, exibindo sua genitália feminina. Entretanto, cabe aqui trazer uma passagem que aponta entendimento diverso: “Há ainda uma outra versão dos *Hinos*, bastante conhecida por Nietzsche, que encontra-se no *Protréptikos*, de Clemente de Alexandria. Nesta, fica ainda mais claro o caráter de transfiguração presente no riso de Baubo: ‘Tendo assim falado, [Baubo] levantou o seu peplo e mostrou, de seu corpo, toda a parte que não convinha [mostrar]; o menino Íaco, que lá estava, rindo, precipita a mão sob as partes íntimas de Baubo; a deusa, então, prontamente sorriu, sorriu em seu coração; ela aceitou a taça colorida, na qual se achava o cíceon’. [...] Nesta versão do mito, notemos um interessante detalhe: saindo da genitália de Baubo está Íaco, também conhecido como Dionísio. O masculino se esconde no sexo feminino, precipita suas mãos sobre ele e provoca, ao mesmo tempo, um espanto e um riso – um gozo feminino? Segundo Sigridur Thorgeirsdottir, filósofa islandesa que se ocupa, atualmente, em pensar a problemática do feminino na obra de Nietzsche, haveria nesta versão do mito em particular, uma ponte para pensarmos um possível aspecto transgênero em Baubo, dado que Dionísio está situado em uma genitália feminina. Tanto Dionísio quanto Baubo são divindades que representam a terra, a vida enquanto nascimento

Em relação ao material biográfico explorado, Alice trouxe referências à sua ascendência judia e polonesa,⁴ remetendo a fatos como a perseguição nazista sofrida por seus avós; um gesto da avó que ludibriou um oficial da gestapo com uma simulação de sedução quando quase foi descoberta distribuindo panfletos da resistência;⁵ além de um parentesco distante da família paterna de sua mãe com a milionária Helena Rubinstein. A atriz uniu o primeiro nome de sua bisavó (Golda Frankfurt) ao segundo nome de sua avó (Szewa Rozenblum), reverenciando essa ascendência e criando uma bisa que teria se chamado Golda Rozenblum. Tais elementos foram incorporados ao texto no decorrer do processo, e imprimiram um tom confessional e ambíguo, gerando na plateia alguma dúvida acerca das fronteiras entre o que era biográfico e ficcional na narrativa.

Essa minha bisa era mãe da mãe da minha mãe. Dona Golda Rozenblum. Uma mulher tão elegante, chique, adorava contar pra todo mundo que era parente da Helena Rubinstein, sabem a ‘imperatriz dos cosméticos’, colecionadora de arte? Pois é, polaca também, e judia... E kuzynka da prabacbia. É prima da bisa, em polônês. Mas a bisa não foi só uma mulher sofisticada. Ela era atrevida. Corajosa! Acreditam que ela escapou do nazismo seduzindo um oficial da gestapo? É, eu sei, precisa ter muito estômago pra isso, mas o fato é que foi graças a essa ousadia que elas imigraram pro Brasil, minha bisa, já trazendo minha vó com ela.

As referências feministas foram trabalhadas por meio do repúdio ao histórico silenciamento feminino; à violência contra a mulher – desde as que foram queimadas em fogueiras nas Idades Média e Moderna, à situação de feminicídio ainda tão frequente na atualidade; passando ainda por uma crítica à rotulação de “históricas”, diagnóstico comum no fim do século XIX e início do século XX, embora questionado pela ciência desde então.

Bom, com o tempo, e com os ares do Rio de Janeiro, a Deusa Bisa foi tendo mais e mais explosões dos seus calores e humores amorosos, mas tão incompreendidos pelas pessoas em volta. Daí trancaram e trataram minha Bisa Vulva como histérica. Quer

e morte, eterno retorno. Apontam, assim, para o fato de que ‘a diferença sexual não é algo estático, dotando cada sexo de diferenças inatas mas, sim, algo que constantemente se torna e se transforma.’ [...] O riso que surge do ventre de Baubo e se expressa na face, ao qual Nietzsche se refere em *A Gaia Ciência*, diz respeito a um ato de deslocar perspectivas, característico da filosofia de Nietzsche e a partir do qual podemos pensar a problemática da diferença, mais ainda, da diferença entre o Eu e o Outro. Thorgeirsdottir explicita a importância de Baubo e Dionísio como figuras que indicam não somente para uma possível superação da filosofia metafísica, mas que nos permitem questionar as tradicionais dicotomias masculino/feminino”. (PETRY, 2019, p. 203-204)

4 A avó materna, Szewa Rozenblum, nasceu em 03/10/1913, na cidade de Chestokowa, na Polônia, e faleceu no Brasil, em 02/05/1956. O avô materno, Icek Mendel Aronowicz, nasceu em 14/04/1909, na cidade polonesa Piotrkow e faleceu no Brasil em 26/01/1986.

5 Esse fato ocorreu em Paris. Fugindo da perseguição nazista o casal imigrou primeiro para a França e em seguida para Bélgica onde Viviane Aronowicz, mãe de Alice, nasceu em 29/02/1948. De lá imigraram para o Brasil, desembarcando do navio Florida no país no dia 04/11/1951.

dizer, ela escapou do forno de Auschwitz pra acabar no inferno do Pínel. Trocou um holocausto por outro...

Histórica... *Hystera* em grego, é útero, sabiam? Lá na Grécia histórica. E histeria foi uma doença que inventaram no passado pra controlar, pra abafar, pra apagar as mulheres consideradas... acesas demais.

E olha que o destino da prabacbia foi até mais brando do que o de tantas outras deusas vulvas que em séculos anteriores arderam em fogueiras por serem consideradas históricas e bruxas! Lá na Idade Merda! E depois na Idade Moderna e depois... E depois é hoje. E ainda hoje matam mulheres. Milhares.

Também foi explorada a ideia de que Baubo é uma deusa pouco conhecida, que teve sua imagem depreciada ou mesmo sua divindade negada, o que ganhou na cena a equivalência com a ideia de mulheres e vulvas historicamente invisibilizadas, repudiadas, amaldiçoadas.

Vocês conheciam essa história? Alguém aqui já ouviu falar dessa Deusa muito antiga, Deusa Baubo, que tinha uma vulva que era uma boca?

Alguém aqui já ouviu a voz de uma Deusa Vulva?

Alguém já ouviu um grito, uma risada, uma praga, uma prece de vulva?

É que a vulva andou calada, né?

Calaram a deusa por medo de que?

Esse medo de xereca, de xoxota, de xana, de buceta, de vagina, o medo da vulva é um medo do escuro, é? Do pântano, do abismo?

É medo de sangue, da baba, do cheiro?

Medo das pequenas mortes ou dos grandes nascimentos?

E por que? Por que? Se todo mundo e cada um aqui é filho da vulva? Homem, mulher, o que mais houver, todos filhos da vulva! *(escolhe alguém para se dirigir)* Filho(a) da vulva... Quer? *(oferece a pessoa eleita uma bolsinha semiaberta, não se vê o que há*

*dentro, a menos que se coloque os dedos e se tire seu conteúdo:
uvas sem caroço) Pode chupar que tá limpinha!*



FIGURA 2- Bolsa-Vulva
Fotógrafo: Diego Bresani.

Também moveram a criação e o desejo de cultuar uma divindade feminina e profana refletir acerca do impacto da tradição monoteísta em mitos ancestrais como o de Baubo. O contraste que poderia ser traduzido simploriamente em um embate filosófico e simbólico entre: a culpa e a gravidade comumente identificáveis em crenças monoteístas, e a alegria, a celebração e o entusiasmo presentes em muitos cultos politeístas, pode ser observado no trecho a seguir:

O modo pelo qual os escritores da literatura cristã retrataram os elementos míticos da tradição pagã concernentes aos rituais de fertilidade pode nos fornecer clara noção do grau de alteração no modo de perceber a dimensão sagrada da derrisão. Eusébio de Cesaréia, Arnóbio e Clemente de Alexandria, por exemplo, registraram o mito de Deméter e Perséfone/Kóre, mas, no que respeita ao desnudamento da velha Baubo, apresentaram restrições de

cunho moral, enfatizando apenas o aspecto nefasto do riso, que passou a ser tomado na qualidade de gesto puramente obsceno. De modo similar, foi para denunciar a indecência das faloforias, dos cultos a Baco e a Dioniso, que os Pais da Igreja vieram a inscrevê-los em seus textos. O riso, portanto, passou a estar indelevelmente associado à falta de pudor, aos cultos idolátricos e ao pecado, o que contribuiu bastante para a desconfiança dos teólogos cristãos no valor e utilidade da irrisão. (MACEDO, 1997, p. 100-101)

Bakhtin discorre sobre as mudanças que ocorreram na história do riso na literatura, comparando a atitude que se tinha na Antiguidade e no Renascimento em relação ao riso, com a que se passou a ter nos séculos seguintes (XVII e XVIII). Segundo ele, na Idade Média, instaura-se uma “hierarquia dos gêneros” e o riso passa a ocupar os lugares mais “baixos” da literatura. Semelhantemente ao que vemos assinalado por Macedo no trecho acima, o riso adquire um sentido “moral” e perde o profundo valor de concepção de mundo, de cura, renascimento. Sua significação positiva, regeneradora e criadora, como vimos no mito de Baubo, fica enfraquecida, pois:

[...] o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem [sic], apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores [...] o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. (BAKHTIN, 2008, p. 57)

Além desses temas, o empoderamento feminino é afirmado por meio de vários elogios à vulva feito em imagens e ações que exaltam a genitália feminina. Imagens como uma boca bem aberta e ovalada contando piadas picantes, gestos obscenos feito com as mãos que remetem à vagina, uma “bolseta” vermelha com succulentas uvas que são oferecidas a alguns poucos espectadores(as) eleitos(as) foram modos de personificar, dar voz e mesmo cultuar toda a simbologia de fertilidade, prazer, libertação e emancipação alegre ligada à vulva.



FIGURA 3- Boca-Vulva
Fotógrafo: Humberto Araújo.

CELEBRAÇÃO E RENASCIMENTO DA DEUSA VULVA: DAS BRASAS ÀS CINZAS

Ainda como modo de afirmar o empoderamento feminino, há na cena um momento em que a personagem pergunta se os(as) espectadores(as) querem ver sua vulva. Após as respostas, a atriz tira os sapatos, sobe em uma cadeira e começa lenta e insinuantemente a levantar a saia, criando, com o jogo de tecidos, a imagem de uma gigantesca genitália feminina, que canta e vibra lembrando a um só tempo uma chama flamejante e uma vulva em gozo:

E a Deusa Vulva está de volta, viu. Voltou vitoriosa! Viva!
Viva la vulva! La bisa! La Golda! La deusa!
Querem ver?
Venham ver e ouvir a voz da vulva!
Vulcânica, voluntariosa, volúvel, voluptuosa... *(levanta a saia aos poucos)*
(canta em modo de blues) valente, vagante, vagarosa, vigorosa,
versátil, viscosa, voraz, vertiginosa,
verdadeira, variada, vadia, vaporosa.



FIGURA 4- Saia-Vulva
Fotógrafo: Humberto Araújo.

A relação de proximidade com os(as) espectadores(as), todos(as) em roda com a atriz em uma ambiência íntima e cúmplice instaurada em um espaço de cerca de seis metros quadrados, costuma criar certo constrangimento no início do gesto de desnudamento que se anuncia. Ao se iniciar a ação de levantar a saia, antes de ser construída a imagem alegórica, gera-se a expectativa de que poderá ser vista uma nudez frontal feminina. Entretanto, o desenrolar da cena revela que não há intenção sexual ou ofensiva, tratando-se, sim, de um desnudamento simbólico, afirmativo do feminino, como o descrito na seguinte passagem:

[...] quando é a nudez de Baubo ou de Dionísio, trata-se de outra coisa: [...]. Nessas divindades a falta de pudor não se dá da mesma maneira que no voyerismo da vontade de verdade do Deus cristão, pois a nudez desses deuses se diz na capacidade da vida que vive em cada um de nós em assumir aquilo que é, não no sentido de alcançar uma essência própria, mas de afirmar sua perspectiva e parcialidade na aparência. (MAGALHÃES, 2018, p. 62)

Na sequência desse momento, há a cena em que essa vulva gigante, que também foi inspirada em imagens de santas em procissão, canta um *blues* e dança com fundo musical composto por gargalhadas femininas diversas, muitas gozosas, em um ritual festivo e alegre que remete a um orgasmo. O som foi produzido em algumas sessões entre a equipe feminina do espetáculo e em seguida trabalhado em modo de música pelo compositor Felipe Praude, que inseriu, além de diversos instrumentos percussivos e uma guitarra, o crepitar do fogo. Acerca desta celebração que é misto de fogo, gozo e riso, lembramos aqui com Bachelard (1994, p. 36-48) que o gozo, como o fogo, se produz pela fricção e se associa à festa:

Em primeiro lugar convém reconhecer que a fricção é uma experiência fortemente sexualizada. [...] Será a experiência objetiva da fricção de dois pedaços de madeira ou a experiência íntima de uma fricção mais suave, mais acariciante que inflama um corpo amado? [...] Um signo de festa associou-se para sempre à produção do fogo pela fricção.



FIGURA 5- Deusa-Vulva
Fotógrafo: Diego Bresani.

A cena, com 15 minutos de duração, repetida quatro vezes a cada noite para abarcar os quatro grupos de espectadores(as), transita por diferentes estados e registros: instaura-se como o convite feito por uma atriz para o público beber e ouvir a história de sua antepassada; passa pelo compartilhamento de uma confissão dolorosa – a da perseguição nazista; evoca a figura jocosa da bisa, que é corporificada pela atriz em registro de atuação distinto do da neta, essa última mais contida; salta para a alusão ao mito de Baubo, construindo com as saias a imagem alegórica e mítica de uma vulva gigante em uma celebração ritual e gozosa; retoma um tom mais sóbrio e até sombrio ao denunciar as violências dos holocaustos nazista e manicomial sofridas pela bisa e o assassinato massivo de mulheres na Idade Média e Moderna, persistente ainda hoje; para finalizar se reconciliando com afetos alegres. Baubo opera na cena, do mesmo modo que no mito, como a chave dessa transformação.

No decorrer dos *Hinos*, fica claro como é o riso provocado pela zombeteira Baubo que dá forças a Deméter para que ela consiga tramar um plano e persuadir Zeus a trazer Persephone de volta. A história de Baubo e Deméter é a história de mulheres que, pelo riso, desafiam a dogmática autoridade masculina. Mas não se trata de um riso qualquer, o próprio mito demonstra como se trata de um riso que surge do ventre e se expressa na face, o único capaz de deslocar perspectivas, mostrando que não há oposição necessária entre profundidade e superfície. Mais ainda, que o riso mais profundo se encontra na superfície – nas dobras da vulva. (PETRY, 2019, p. 203, grifo do autor)

A cena aqui discutida quis lançar luz exatamente nessa relação entre riso e prazer na experiência de libertação feminina. Esse riso tão intenso que, como disse Petry, “se encontra na superfície – nas dobras da vulva”, nascendo sempre em conexão com o vértice clitoriano desse triângulo, e por aí contaminando pregas e peles, ganhando ressonâncias cada vez mais profundas, à despeito de falácias falocêntricas. As palavras de Clarissa Estês (1996, p. 418) também remetem ao potencial libertador desse riso erótico, sensual, personificado nas figuras das deusas sujas: “[...] a importância dessas antigas deusas da obscenidade estava na sua capacidade de soltar o que estava muito preso, de fazer dissipar a melancolia,

de trazer ao corpo uma espécie de humor pertencente não ao intelecto, mas ao próprio corpo, de manter desobstruídas as passagens”.

Da mesma forma, vemos no realismo grotesco de Bakhtin essa desobstrução, que de tão grande acaba escapando aos próprios limites do corpo, em forma de protuberâncias e excrescências. O riso alegre e regenerador também exerce uma função de via de escape diante da austeridade e rigidez. Se o riso já guarda em si esse potencial transgressor, a ideia de uma velha que *ri* e *goza* leva essa transgressão a um patamar ainda mais provocativo, quando confronta toda uma construção sócio-cultural que nega ou invisibiliza a experiência erótica da mulher fora do padrão feminino comumente erotizável.

Assim, dialogando com todas essas referências, a cena finda com um elogio à virada alegre, ao poder subversivo do gozo e do riso ambivalente, associados à dimensão transmutadora da morte e do fogo:

Ainda bem que Baubo e todas as Deusas Vulvas nos ensinam que até a morte sabe ser alegre. E, que na química das coisas, o gozo do fogo faz uma incandescente transformação de tudo que pulsa, respira, vibra num pó indecente, uma purpurina insistente que lambe ventos, penetra águas, fecunda terra numa sede incessante, uma fome de vida.

Mas, gente, que caras são essas? Vocês tão achando mesmo que a minha bisa morreu trancada, triste e só num hospício?

Não... Ela morreu de rir!!

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Ed. Unb, 2008.

BAKHTIN, M. *Rabelais and his world*. Indianapolis: University Press; Solihull: First Midland Book Edition, 1984.

COSTA FILHO, F. C. *A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019.

CURI, A. S. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília, DF: Dulcina, 2013.

ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MACEDO, J. R. *Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta idade média*. Boletim do CPA, Campinas, n. 4, p. 87-111, 1997.

MAGALHÃES, L. A. *Nietzsche: Baubo contra o crucificado*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 52-69, 2018.

PETRY, I. R. *A verdade como mulher: pensando uma ética da diferença*. Nietzsche DOSSIÊ, Ensaios Filosóficos, v. 19, p. 199-208, 2019. (co

RABELAIS, F. *Gargantua*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.

VALADARES, A. A. *A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard*. Kriterion, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, p. 463-482, 2014.

CURI, ALICE STEFÂNIA, ATRIZ: diretora, professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo, e do coletivo cênico Teatro do Instante. alicestefania@gmail.com

COSTA FILHO, FRANCISCO CARLOS, NOME ARTÍSTICO: Paco Leal. Ator, performer e pesquisador. Professor na Secretaria de Educação do Distrito Federal. Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. pacolealc@gmail.com.

REPERTÓRIO
LIVRE

O QUE SE PODE DIZER SEM QUE
HAJA NINGUÉM PARA OUVIR?
A DRAMATURGIA
PERFORMATIVA DE TIM
ETCHELLS E DO FORCED
ENTERTAINMENT

*WHAT CAN YOU ONE SAY WITHOUT
ANYONE TO LISTEN TO IT?*

*THE PERFORMATIVE DRAMATURGY OF TIM
ETCHELLS AND FORCED ENTERTAINMENT*

*¿QUÉ SE PUEDE DECIR SIN QUE
NADIE ESTÁ A ESCUCHAR?*

*LA DRAMATURGIA PERFORMATIVA DE TIM
ETCHELLS Y FORCED ENTERTAINMENT*

FRANCISCO GASPAR NETO

GASPAR NETO, Francisco.

O que se pode dizer sem que haja ninguém para ouvir? A Dramaturgia Performativa de Tim Etchells e do Forced Entertainment Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **194-213**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i3743658>

RESUMO

Este artigo localiza a produção dramaturgical da companhia inglesa Forced Entertainment no campo da dramaturgia performativa. Relacionaremos os procedimentos dramaturgical da companhia com o conceito de transindividualidade proposto por Gilbert Simondon. Assim, pensaremos o processo de criação da companhia se dando entre o texto, a cena, os performers e a plateia, entendidos como partes constituintes e constituídas do mesmo procedimento rapsódico. Esse gesto funciona como relação de elementos heterogêneos, tanto no plano dramaturgical quanto espetacular, que no caso do Forced Entertainment, não se diferem. Analisamos as estruturas de espetáculos do Forced Entertainment, os escritos dramaturgical de Tim Etchells, seus escritos sobre as obras e o processo de criação da companhia, além de fragmentos de dramaturgias. Deste modo, demonstramos que a dramaturgia de Tim Etchells e do Forced Entertainment desestabiliza as regularidades linguísticas ao encenar a língua em seu devir, entendendo como texto todo trabalho coletivo na elaboração dramaturgical e espetacular. Desse modo, o Forced Entertainment quebra as formas regulares do fazer teatral para encontrar em seus fragmentos o movimento que o anima e o empurra no seu processo de vir-a-ser.

ABSTRACT

This article places the dramaturgical production of the English company Forced Entertainment in the field of performative dramaturgy. We will link the company's dramaturgical procedures to the concept of transindividuality proposed by Gilbert Simondon. Thus, we will think about the company's creation process taking place through text, scene, performers and audience, understood as constituent parts and constituted of the rhapsodic procedure. This gesture works as a relation of heterogeneous elements, both in the dramaturgical and spectacular plan, which in the case of Forced Entertainment, do not differ. We analyzed the performance structures of Forced Entertainment, the dramaturgical writings of Tim Etchells, his writings on the works and the process of creating the company, as well as drama fragments. Hence, we demonstrate that Tim Etchells and Forced Entertainment dramaturgy destabilizes the linguistic regularities by staging the language in its becoming, understanding as text all collective work in the dramaturgical and spectacular construction. Therefore, Forced Entertainment breaks down the regular forms of theatrical doing to find in its fragments the movement that animates and pushes it in its process of becoming.

RESUMEN

Este artículo ubica la producción dramaturgical de la compañía británica Forced Entertainment en el campo de la dramaturgia performativa. Relacionaremos los métodos dramaturgical de la compañía con el concepto de transindividualidad propuesto por Gilbert Simondon. Así, pensaremos el proceso de creación de la compañía que ocurre entre el texto, la escena, los performers y el público, entendidos como partes constitutivas y constituidas de un mismo procedimiento rapsódico. Este gesto funciona como una relación de elementos heterogêneos, tanto en el plano dramaturgical como espectacular, que, en el caso de Forced Entertainment, no difieren. Analizamos las estructuras de los espectáculos de Forced Entertainment, los escritos dramaturgical de Tim Etchells, sus escritos sobre las obras y el proceso de creación de la compañía, así como fragmentos de dramaturgias. Por lo tanto, demostramos que la dramaturgia de Tim Etchells y Forced Entertainment desestabiliza las regularidades lingüísticas escenificando el lenguaje en su devenir, entendiendo como texto toda obra colectiva en elaboración dramaturgical y espectacular. Forced Entertainment rompe así las formas regulares del hacer teatral para encontrar en sus fragmentos el movimiento que lo anima y lo empuja en su devenir.

PALAVRAS-CHAVE:

forced entertainment;
transindividualidade;
dramaturgia performativa;
procedimento rapsódico;
heterogeneidade.

KEYWORDS:

forced entertainment;
transindividuality;
performative dramaturgy;
rhapsodic procedure;
heterogeneity.

PALABRAS CLAVE:

forced entertainment;
transindividualidad;
dramaturgia performativa;
procedimiento rapsódico;
heterogeneidad.



INTRODUÇÃO

APESAR DE TER SIDO contemplado com o Ibsen Award no ano de 2016, além de ser frequentemente considerado um dos mais criativos e influentes grupos da atualidade, sem citar outros reconhecimentos, o coletivo de performers ingleses Forced Entertainment ainda guarda a incompreensão como marca do seu trabalho. Tal incompreensão é a expressão de um conjunto de gestos e procedimentos criativos bem definidos, uma estratégia global de lidar com a matéria teatro nas fronteiras da sua membrana, mais do que um desajuste casual na relação com o público e com a crítica especializada. Os espetáculos do Forced têm melhor recepção entre espectadores desacostumados ao teatro do que do público habitual e especializado (ETCHELLS, 2013) e tal evento se deve à própria característica da produção teatral do coletivo. Mark Deputter diagnostica uma tendência do meio teatral europeu de considerar o grupo muito “avant-garde e do qual se pode esperar qualquer coisa” (ETCHELLS, 2013, p. 1) Tim Etchells, por sua vez, evidencia, a concordância com o diagnóstico de Deputter e arremata, sem nenhuma surpresa: “Muita gente gosta muito do trabalho, claro, mas sei que somos puxados para formas e texturas não-resolvidas, ou difíceis, em termos do que a apresentação produz. Essa pode ser uma das razões”. (ETCHELLS, 2013, p. 1) Identificamos aqui um dos primeiros aspectos que irão ser tratados neste artigo. As formas e texturas não resolvidas das quais fala Etchells são apenas

o prenúncio de uma estética dramatúrgica que se estabelece sob o signo da incompletude e do convite à plateia para completá-la.

Como descrito no site do coletivo,¹ o Forced Entertainment, nascido em 1984, em Sheffield na Inglaterra, é o resultado do encontro de seis artistas: Tim Etchells, seu diretor artístico e dramaturgo, Richard Lowdon, designer, Robin Arthur, Claire Marshall, Cathy Naden e Terry O'Connor. Nesses 36 anos, o Forced vem se apresentando em vários países e conquistando reconhecimento internacional. Além dos espetáculos, o coletivo atua nas mais variadas formas de produção artística (instalações em galerias de arte, espetáculos de *site-specific*, livros, colaborações fotográficas, vídeos, passeios guiados). A diversidade de referências nos espetáculos do coletivo, acabam por extrair efeitos das mais variadas linguagens artísticas, não somente da linguagem teatral. Peças musicais, *stand-ups*, novelas televisivas, internet, filmes, performances, são algumas das fontes das quais o grupo retira seu material de trabalho; o que o Forced procura extrair desse conjunto são experiências coletivas que sejam totalmente significantes para todos os envolvidos nos espetáculos, a criação conjunta e prazerosa de um acontecimento significativo, como um convite à participação. A coletividade que esse convite ativa não é a de um conjunto de indivíduos individualizados, mas a do plano indiferenciado que cada um carrega consigo como processo de abertura. O indivíduo que identificamos aqui é coletivo em essência, coexistência de um plano singular e um plano multitudinário, mais que unidade e mais que identidade. (GASPAR NETO, 2020) Desse modo, é possível que a atração que o Forced exerce sobre os espectadores seja o efeito de uma construção dramatúrgica e espetacular que não convoca espectadores conscientes a partir de elementos teatralmente consagrados; a obra incompleta se comunica subconscientemente com os espectadores naquilo que neles é desejo de conexão. A incompletude guardando mais o sentido de abertura do que de inacabamento.

Analisando os escritos de Tim Etchells (1999) a respeito do processo criativo do Forced Entertainment, assim como sua produção dramatúrgica, ressalta a decisão consciente, nas palavras do próprio Etchells, de quebrar as identidades subjetivas, lingüísticas e teatrais para encontrar além de sua forma atual os pontos de engate com diferentes realidades em processo de disparação. O movimento subjacente a toda forma estável é a matéria que enseja os procedimentos criativos do Forced,

1 Ver: <https://www.forcedentertainment.com/>.

resistindo às formas consagradas de teatro e suas figuras já estabelecidas: ator, atriz, personagem, palco, plateia, texto e cena, entre outras. A escolha pelo fragmento, a repetição, restos e materiais de baixo valor é o gesto de pôr o teatro em movimento, fissurando suas estruturas e impedindo que ele alcance uma estabilidade definitiva. Esse gesto acaba sendo uma pergunta sobre qual seria a aventura do teatro. Não a de alcançar uma forma definitiva e estável, mas a de ser lançado em uma linha de variação contínua, encontrando seus movimentos de futuro e invenção.

Para o filósofo francês Gilbert Simondon (2020), toda individualidade é uma instância formal e provisória dentro do processo contínuo e mutável da individuação; indivíduo e processo não se confundem, como também o processo não pode ser explicado tendo o indivíduo acabado como modelo. Cada singularidade individual coexiste com uma potência anônima, sendo um dos possíveis desta potência. Isso quer dizer que, antes de entrar em categorias fixas e a partir delas estabelecer uma comunidade por segmentarização, o sujeito já experimenta a coletividade ontologicamente porque a sua individualidade carrega em si uma natureza não individuada. (SIMONDON, 2020) Assim, a entrada em uma comunidade só pode acontecer através da relação transindividual, composição de disparidades em processo de atração e repulsão que caracteriza a realidade preindividual, anterior ao indivíduo constituído e que, no entanto, o acompanha, ligando-o ao mundo e à coletividade. Por esse modo de pensar, o coletivo emerge do compartilhamento de planos preindividuais e não das formas já individualizadas.

No contexto da experiência espetacular do Forced, a relação que se estabelece entre seus elementos pressupõe que a comunicação não acontece através das regularidades linguísticas, mas por contaminação entre planos pré-refletidos e subconscientes ativados quando a língua encontra seu poder de invenção no anômalo e irregular. A criação dramatúrgica articula, deste modo, dois planos de coletividade: um plano aquém do indivíduo – por ser habitado por vozes anônimas e singulares, preindividuais – e um campo para além do indivíduo constituído. Falando de um dos espetáculos do Forced, *Emanuelle Enchanted*, Etchells (1999) deixa bastante claro que para ele mesmo a ação física dos performers com a cortina, revelando ou encobrendo a cena, é texto, como será mostrado adiante. Essa é uma afirmação que confirma o ponto de vista de que o jogo estabelecido pelo Forced acontece em um campo conflitivo de forças em vias de se formalizar.

As formas e texturas não resolvidas as quais Etchell se refere, assim como a diversidade de referências de linguagens artísticas envolvidas nos espetáculos, dão pistas para que se possa analisar a dramaturgia do Forced tanto como um convite ao espectador para participar da construção do espetáculo quanto como um jogo ao mesmo tempo profundo, leve, divertido e difícil. E é desse modo que é possível situar o jogo dramático e espetacular do evento cênico dentro da relação transindividual. O inacabamento da dramaturgia, a multiplicidade de referências e cocriação com os espectadores são camadas de expressão de um mesmo gesto criativo, um sentido que atravessa o trabalho do Forced e que se caracteriza por um tipo de operação de costura de fragmentos diversos.

Além de expressar a dinâmica compositiva e conflitiva da relação transindividual, o fragmento expressa um conjunto descentrado e aberto no qual cada elemento participa relativamente, produzindo seus efeitos no conjunto, embora mantenha uma parcela de seu significado voltada para o seu contexto de origem. A ideia de uma comunidade de disparidades é relativa à comunidade transindividual; portanto, nessa mesma linha, a criação de um campo de multiplicidades no evento espetacular já está presente no tratamento do material dramático de texto e de cena e, neste caso, os dois não se separam; as descobertas de um reverberam sobre o outro.

Desse modo, a criação dramático-espetacular experimenta seu próprio processo de individuação acompanhado de um plano de virtualidades que manterá o sistema sempre aberto. A costura de fragmentos oferece uma paisagem dos procedimentos utilizados pelo Forced, mas não esclarece os modos como o grupo os articula. Dança, mágica, bebedeira, palhaçada, fazer de morto (que pode remeter a um truque de cachorro) e outros procedimentos se unem em um objetivo incerto e ainda por vir; o que eles podem dizer juntos, que efeitos essa união produz e que tipo de diálogos serão estabelecidos na experiência?

A costura de fragmentos é um procedimento dramático cujos efeitos se difundem através de todos os planos da obra espetacular produzindo acordos discordantes. Esse procedimento, evidentemente, abole o sujeito da enunciação que define previamente a posição de cada elemento em uma estrutura; ao contrário, sua função é impedir que os choques entre eles sejam domados, hierarquizados

e radicados pela vontade de um ou de alguns. Esse procedimento faz parte de um contexto maior de criação do coletivo que se define por um certo tipo de estética do inacabado, tangenciando uma forma “[...] caseira, trash, informal” (ETCHELLS, 2013, p. 1), dando ao espectador habitual e especializado a impressão de que ali não há teatro, nem mesmo uma tentativa de tê-lo.

É o caso de *And on the Thousandth Night...*, espetáculo improvisacional de 2000, no qual os oito performers em cena passam horas contando histórias entrecortadas pela frase “e era uma vez...”, sempre sendo interrompidos pelo início de outra nova história, iniciada com a mesma frase. Vestidos de reis e rainhas, com capas vermelhas baratas e coroas de papelão, os performers parecem participar mais de uma competição feita de interrupções, exageros histéricos, abandono do palco, apropriação das histórias uns dos outros, do que de um espetáculo teatral. A interrupção contínua causada pelo mote “e era uma vez...” permite a *And on the Thousandth Night...* leva a uma profusão desmedida de temas e formas narrativas, histórias infantis, contos de terror, tramas de telenovela, transitando entre o grotesco e o sublime, o trágico e o cômico. Trata-se de uma experiência que oferece muito pouco teatro, revelando até mesmo uma má vontade com o espectador e as convenções da cena. No entanto, ao mesmo tempo, ela é capaz de tocar as questões mais profundas da arte teatral, na medida em que escancara a sua dinâmica essencial.

And on the Thousandth Night..., de certo modo, retoma a estrutura de *Speak Bitterness*, espetáculo de 1994, com duração de até seis horas, no qual os performers, sentados em uma mesa, se revezam para, obsessivamente, se confessarem diante da plateia. Diferentemente de *And on the Thousandth Night...* e outros trabalhos do Forced, *Speak Bitterness* é jogado a partir de textos com temas variados que articulam a relação entre os performers e a plateia. A maneira de dizer esses textos é o que estabelece essa relação, tanto quanto seus conteúdos; as confissões são gritadas, sussurradas, interrompidas, lidas, com a mais absoluta sinceridade ou com descaramento completo. (ETCHELLS, 1999) A descrição geral de ambos os espetáculos evidencia a característica performativa da dramaturgia do Forced; seja a partir da improvisação ou de textos pré-estabelecidos, fazendo uso da interrupção do discurso ou do discurso obsessivo, não é possível considerar a escrita dramatúrgica separadamente da sua execução na

cena já que não se trata de textos a serem reproduzidos, mas de disparadores de efeitos cênicos. Desse modo, o acento recai menos nos significados e mais nos significantes textuais e como eles produzem efeitos espetaculares.

O diálogo com formas não necessariamente teatrais de atuação e a execução de ações que parecem não ter nenhuma relação direta entre si acompanham o mesmo gesto cirúrgico de deixar ver os processos de ligação entre os elementos através do inacabado e que, por sua vez, acentuam aquele convite à participação. Falar um texto é mais do que proferi-lo para uma plateia abstrata, é executar um trabalho diante de um grupo de pessoas concretas e cuja concretude está na capacidade de operar os sentidos do texto junto com a cena; esse trabalho envolve captar o texto em sua materialidade e com isso torcer, esticar, quebrar o texto e o que mais se possa fazer. O que se oferta às pessoas não é somente o significado daquilo que se fala, mas a possibilidade de operar conjuntamente. A performatividade dramática de Etchells e seus companheiros fala de “[...] palavras para serem vistas e lidas no palco ao invés de faladas, fala sobre listas, sobre improvisação, sobre leitura, sobre sussurrar e sobre colagem como forma – em cada caso implicando um diálogo crítico com noções mais tradicionais de teatro ou escrita performática”.² (ETCHELLS, 1999, p. 98, tradução nossa) que não diferencia, como natureza, a escrita da ação física ou da construção de cenários. É o caso de *Emanuelle Enchanted (or a Description of this World as if it were a Beautiful Place)*, de 1992. Assim como em outros trabalhos do Forced, o texto é de autoria de Tim Etchells, mas tendo como referência o material trabalhado pelo grupo nos ensaios: “Nesse processo, as palavras (como tudo o mais) foram ordenadas e reordenadas, recontextualizadas e refeitas pelos performers e por mim enquanto trabalhávamos no estúdio de ensaio”.³ (ETCHELLS, 1999, p. 23, tradução nossa) *Emanuelle Enchanted* é a narrativa de uma noite caótica, na qual a interrupção da chuva revela crises sociais e pessoais. A encenação segue o mesmo padrão simples e caseiro das montagens do Forced; além do jogo com a cortina, o jogo da cena se estabelece na narrativa de colagens de textos de diversas fontes e endereçados à plateia. O texto mistura também narrativas ficcionais das personagens e as memórias dos performers, além do uso de referências diversas, como em outros trabalhos do grupo. Em cena, cinco performers utilizam a cortina como elemento de composição e corte dramático e no qual, em alguns momentos, a cortina aberta permite que a plateia testemunhe

2 “[...] writing words to be seen and read on-stage rather than spoken, it talks about lists, about improvisation, about reading, about whispering and about collage as a form—in each case implying a critical dialogue with more traditional notions of theatre or performance writing”.

3 “In this process, words (like everything else) were ordered and reordered, recontextualised and remade by the performers and myself as we worked in the rehearsal studio”.

os performers esperando para entrar em cena, passando o texto, nervosos ou não. Em outros momentos, com a cortina fechada, a plateia pode perceber uma cena em andamento. E são os performers que decidem a cada vez se a cortina ficará aberta ou fechada e essa dinâmica, por vezes conflitiva, também é material dramático: “Existem discordâncias óbvias entre os performers sobre o que deve ser mostrado, e quando, assim como discordâncias narrativas sobre os eventos que supostamente estão sendo apresentados”.⁴ (ETCHELLS, 1999, p. 142, tradução nossa) É aqui, novamente, Etchells não distingue a narrativa da ação física, ou da composição do material de cena.

A análise desses procedimentos mostra que a operação coletiva sobre o texto procura instalar mundos, muito mais do que narrar o mundo vivido e que cujas características são encontradas no texto performativo como campo de forças descrito por Stephan Baumgärtel (2010, p. 124) e que “instala a lacuna entre vivenciar e descrever –, e através daquilo que chamei de citação desviante e palimpsesto, o jogo crítico com heranças culturais temáticas e as máscaras verbais associadas a ela”.

No campo de forças conflitivas, os vetores são muito mais acentuados do lado do significativo do que do significado, ficando mais ao lado da invenção no aqui-agora do que da narração do meramente vivido. Desse modo, o espetáculo deixa de ser a reprodução de uma intriga pré-concebida e de conflitos normatizados. A operação dramática, nesta chave, repousa na constituição da obra no presente de sua apresentação e pelo modo como ela vai sendo composta em cena, como operação inventiva, resistente à normatização dos discursos, ao senso comum e à opinião.

Um certo modo consagrado de escrita dramática está ancorado na aceitação de que a sua essência está profundamente enraizada na autoria; a unidade de uma experiência de vida, que torna a escrita autêntica e autorizada pela presença viva do autor. Trata-se de um procedimento que procura iluminar, ou trazer à tona, um mundo coberto de trevas, uma hermenêutica do ato de escrita. Para Etchells (2003) há outro tipo de escrita, noturna (literalmente escrita durante a noite), que reúne fragmentos sem pistas de suas origens, coletados de vozes anônimas, lembranças incertas e cópia descarada, como contraparte da escrita autoral. A

4 “There are obvious disagreements between performers about what should be shown and when, as well as narrational disagreements about the events which are supposedly being presented”.

personagem, nesse caso, é muito mais a emergência de vozes, atravessamentos de vozes, do que origem ou suporte e não é causa necessária dos enunciados “[...] que se desenvolvem segundo sua própria lógica, inventando suas próprias dramaturgias. O diálogo se constrói na margem, na contramão, às expensas dos interlocutores, cuja individualidade e autonomia tendem a se anular simultaneamente” (SERMON, 2013, p. 33), como no caso do diálogo entre Robin Arthur e Terry O’Connor em *Emanuelle Enchanted*:

Robin: A noite em que a chuva parou foi selvagem, fria e cheia de ruídos estranhos e fizemos mágicas e ficamos assustados pelos outros e por nós mesmos. Ficamos FECHANDO OS OLHOS BEM APERTADOS ENQUANTO DIRIGÍAMOS POR UMA ESTRADA, treinamos EXPOSIÇÃO DE POEIRA. Jogamos GOLFE ASSOMBRADO. Nós continuamos nesse VOCÊ VAI PARA CASA NUMA MALDITA AMBULÂNCIA. Isto é... Terry: No meio disso tudo, paro subitamente pensando, O MUNDO DÁ VOLTAS e falo numa LÍNGUA MUITO SOLITÁRIA ‘QUEM SABE FAZER TRUQUES DE FESTA?’ perguntamos e ‘O QUE SÃO ASAS DOCE DE MAGIA?’⁵ (ETCHELLS, 1999, p. 147)

A longa lista de personagens de *Emanuelle Enchanted*, escrita em cartões de papelão distribuídos entre os performers, por si só não permite que este espetáculo seja acompanhado pelas ações de suas personagens, mas somente pelo jogo de cena que se estabelece entre os performers e destes com o material de cena. A construção do diálogo apresentado acima produz um efeito melancólico e sentimental a partir das imagens evocadas por Robin e Terry: a evocação de um acontecimento passado e de atos significantes para ambas as personagens. Esse tom melancólico, a evocação de atos e impressões emerge no conjunto do texto, ao mesmo tempo em que as palavras, isoladamente, não oferecem nenhuma notícia de um universo coerente que doe a elas seus significados. Assim como não oferecem nenhuma pista das identidades das duas personagens, ou

5 “Robin: The night the rain stopped was wild and cold and full of strange noises and we did magic acts and were scared for each other and ourselves. We practised CLOSING BOTH EYES TIGHT WHILST DRIVING DOWN A ROAD, we practised EXHIBITION OF DUST. We practised HAUNTED GOLF. We worked on YOU’RE GOING HOME IN A FUCKING AMBULANCE. This is the... Terry: In the middle of all this I’m stopped dead in my tracks thinking WHAT GOES AROUND COMES AROUND and speaking in QUITE LONELY TONGUES... ‘WHO HERE CAN DO PARTY TRICKS?’ we asked and ‘WHAT ARE SWEET WINGS OF MAGIC?’”. (Tradução: Kevin Kraus)

da situação na qual estão inseridas. Ao seu modo, *Emanuelle Enchanted* reproduz o procedimento confessional de *Speak Bitterness*, mostrando a construção presentificada no espetáculo do diálogo, das personagens e da cena e como eles vão tomando forma no instante vivo da performance.

O diálogo entre Terry e Robin, evidencia também a indistinção entre personagens e performers na elaboração dramatúrgica e chama a atenção para a cópia como um dos procedimentos dramatúrgicos do *Forced*. A cópia coloca em questão a autoridade de quem fala, tanto no plano da escrita, quanto no da construção das personagens e da encenação. Trata-se de um empréstimo de forças, mais do que uma imitação de modos e maneiras, embora estes também façam parte do material expressivo. Os performers agem como se tomassem emprestadas as roupas de outra pessoa, um parente, um amigo. (ETCHELLS, 1999) O mesmo acontece na construção de cada frase ou bloco de texto, empregando fragmento de filme ou novela, ou mesmo um texto literário. Esse procedimento é recorrente na dramaturgia de Etchells e do *Forced* e pode ser observado na composição de *And on the Thousandth Night...* que faz uso de fontes variadas de histórias e narrativas, assim como no trecho de *Emanuelle Enchanted* apresentado acima, no qual Robin e Terry parecem circular entre um filme romântico e um comercial de TV. Trata-se de uma coleção de fragmentos, trabalhados dentro de um esquema que é, ele também, outro fragmento, mas com uma lógica precisa, que de toda forma não inviabiliza a participação do acaso: “Uma escrita que é mais parecida com a amostragem. Misturando, combinando, cortando, colando. Consciente, estratégica e, por vezes inconsciente, fora de controle”.⁶ (ETCHELLS, 1999, p. 101, tradução nossa)

Essa escrita vai ao encontro do que Sarrazac (2013) denominou de novo diálogo dramático, cujo funcionamento opera através da costura de diferentes modos poéticos efetuada pela figura do rapsodo. O procedimento de costura configura na dramaturgia um modo de articular a multiplicidade de vozes no texto dramático, nas suas qualidades materiais (altura, timbre, entonação, dicção, acentuação, distância e proximidade) e nos efeitos que produzem no texto e na linguagem, autonomização e autorreferencialidade do discurso e desconcerto nos modos consagrados de escrita dramática (BAUMGÄRTEL, 2010) do drama absoluto. (SARRAZAC, 2012)

6 Texto original: “A writing that’s more like sampling. Mixing, matching, cutting, pasting. Conscious, strategic and sometimes unconscious, out of control”.

O procedimento rapsódico é uma cesura (BEAUFRET, 2008) caracterizada como gesto de corte e emenda ao mesmo tempo. Nesse caso, o procedimento cesurante não procura uma unidade a ser restabelecida, um problema a ser resolvido, mas o encontro pela separação capaz de estabelecer comunicações entre diferentes modos e sujeitos díspares: “Um diálogo que costura [*rhaptein* no grego antigo significa ‘costurar’] modos poéticos diferentes, para não dizer refratários entre eles [modos lírico, épico, dramático, argumentativo]”. (SARRAZAC, 2013, p. 18, grifo nosso)

O procedimento rapsódico não articula vozes substancialmente definidas, mas faz conviver, próximas ou distantes, vozes subjetivamente delineadas com vozes anônimas, ou uma voz subjacente às vozes das personagens. Esse caráter anfíbio da voz, trai a experiência de escrita dramatúrgica como processo de subjetivação. Processo que pode ser definido como rearranjo das linhas de existência que nos constituem (sociais, linguísticas, sexuais, biológicas, econômicas etc.) e que ao se rearranjarem proporcionam a experiência com o diferente em si. O encontro com a diferença em si, no encontro com a diferença no outro, se dá através do plano preindividual (SIMONDON, 2020) e estabelece a produção coletiva transindividual.

Todo ato de fala, no momento concreto de sua enunciação, carrega consigo e é atravessado por determinações culturais e ideológicas que estabelecem a posição do indivíduo social em todas as possibilidades de intercâmbio verbal entre sujeitos (BAKHTIN, 2006); o diálogo é, por fim, a presença mútua de dois universos de multiplicidades no diálogo. Tal rede de relações entre vozes remete ao que Mikhail Bakhtin considera o dialogismo e no qual: “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística etc.), está impregnada de relações dialógicas”. (BAKHTIN, 2005, p. 183) O dialogismo configura, em todos os aspectos da linguagem, relações que se dão entre vozes expressas numa conversa, em textos artísticos ou não, nas conversas de elevador, em todos os pontos do tecido social no qual habitam atos de fala que por sua vez integram a criação ideológica em todas as formas e aspectos.

Como ato da língua, o procedimento rapsódico faz o diálogo saltar do seu funcionamento consagrado no drama absoluto, intersubjetivo entre as personagens, para experimentar uma nova partilha de vozes, como diz Sarrazac (2013), na qual

a voz do autor não fica sujeita às didascálias, mas mistura-se às vozes das personagens no interior do texto. Assim, se estabelece uma nova ordem nas relações dialógicas através da mistura de enunciados, caracterizando o que Bakhtin descreve como multiplicidade de vozes, mais ou menos perceptíveis; em cada enunciado descobrimos, se procurarmos adequadamente “[...] toda uma série de palavras do outro semilantes e latentes, de diferentes graus de alteridade”. (BAKHTIN, 2003, p. 299) Com isso, podemos desenhar modos de funcionamento dos enunciados e como eles são animados por forças anônimas circulantes no meio social. As vozes apresentam muitos outros sujeitos além daquele do enunciado. Ainda a esse respeito, o termo “voz”, na dramaturgia contemporânea, designa uma matéria visando a cena e que pode ser trabalhada pelos atores, permitindo desenhar uma “poética da voz”, também designando um jogo com os enunciados que permite ouvir “[...] as vozes por cima dos diálogos comuns [...]”. (SARRAZAC, 2012, p. 165)

O gesto dramatúrgico será, neste contexto, o de dissolver a integridade da enunciação a partir de um sujeito único e consciente, tornando sensíveis os efeitos de forças anônimas no interior da própria língua. A voz será tomada em seu caráter material, polissêmico, de múltiplas dimensões (altura, timbre, dicção, acentuação) e relações (de múltiplos sujeitos e de múltiplos modos de emissão). Neste jogo, o que se evidencia é a enunciação como composição tensionada de elementos materiais. O procedimento rapsódico, tomado nesses termos, não se faz somente ao nível do texto e da significação, mas das qualidades materiais e dos significantes, de todo um campo de disputas e alianças no interior da língua que se explicitam no diálogo, de modo que Bakhtin pode dizer que: “Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda sua essência”. (BAKHTIN, 2003, p. 341) Com isso queremos novamente sublinhar a relação do procedimento rapsódico com o dialogismo e a multiplicidade de vozes que habitam os sujeitos e seus discursos, afirmando que o ato de escrita configura-se como o encontro com a diferença íntima que conosco coabita num campo no qual “O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si, ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro”. (BAKHTIN, 2003, p. 341)

Em *Club of No Regrets*, espetáculo de 1993, a ideia de costura situa-se tanto no plano da escrita quanto no da performance cênica. No primeiro, a costura dos materiais em uma organização suficientemente aberta que fosse trabalhada em cena posteriormente. No plano da performance é a personagem Helen X, interpretada por Terry O'Connor, quem faz a costura das cenas que são trabalhadas por dois performers dentro de uma pequena caixa cênica. Além disso, Helen X é auxiliada por dois outros performers, que fazem as vezes de carcereiros e ajudantes de cena, fornecendo o material necessário para as improvisações dos companheiros na caixa cênica e, eventualmente, reorganizando a cena a partir das alterações de texto feitas por Helen.

Enquanto lê, em cena o material textual, escolhido e trabalhado na fase de ensaios, Helen X não interrompe o procedimento de corte, reestruturação e colagem. O próprio procedimento de escrita, com seus avanços, interrupções e meneios, torna-se elemento de cena. Isso acontece em momentos como “Para chamar a MORTE, não, vou mudar isso. PARA CHAMAR A MORTE E SAIR DE UM LUGAR TERRÍVEL. Sim. FEITIÇOS”.⁷ (ETCHELLS 1999, p.165, tradução nossa)

De acordo com o investimento nos procedimentos e aquilo que eles expressam, Etchells (1999, p. 102, tradução nossa) recorre à imagem de um centro cambiante que não vai da unidade do autor até a obra constituída, mas faz do autor ponto de emergência do fluxo linguístico “[...]uma estação de trocas, uma máquina de filtrar e roubar, um espaço no qual ocorrem colisões”.⁸ A metáfora da máquina em Etchells remete às máquinas desejantes de Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1976) que desenham uma produção de misturas inauditas como a base destas máquinas, cujo centro de funcionamento é o engate de universos em disparidades. Florence Baillet, por sua vez, denomina esse funcionamento de heterogeneidade, cuja principal característica é a composição de elementos de diferentes reinos e através da qual “O autor de teatro realiza então um trabalho de montagem, para dar à luz diálogos que se apoiam em efeitos de choque e de contraste entre elementos heteróclitos”. (BAILLET, 2013, p. 29) Aqui, a linguagem e o autor, como emergência dessa linguagem, são tratados como campos de batalha, usurpações e conflitos não institucionalizados. O diálogo faz-se através do embate que Etchells (1999) aponta como procura estética do Forced. Assim, Etchells pode dizer que o material inicial do Forced, em qualquer instância, é o

7 Texto original: “TO CALL UP DEATH, no I’m going to change it. TO CALL UP DEATH and TO GET OUT OF A TERRIBLE TERRIBLE PLACE. Yeah”.

8 Texto original: “[...] switching station, a filtering and thieving machine, a space in which collisions take place.

“fracasso da linguagem”. Ela, a linguagem, está em um ponto cambiante no qual não pode descrever o meramente vivido, ou representar coisas do cotidiano. A obra sendo a dramatização da inadequação da linguagem, seu fracasso. Para desgastar a função descritiva da linguagem é preciso capturá-la pelas bordas, nos discursos não oficiais e ilegítimos, que o Forced vai encontrar em contextos variados como:

[...] clichês de filmes para vídeo, a prosa difícil de um livro de instruções de experiências químicas, o catálogo de um museu de curiosidades, a linguagem simples dos desenhos animados, as HQs, o enredo fácil de uma novela, o texto antiquado de um conto de fadas ou algum conto mítico.⁹ (ETCHELLS, 1999, p. 102, tradução nossa)

Todos esses discursos fazem uso de um linguajar que se mantém nas bordas da linguagem oficial, na qual a linguagem para de fazer texto para fazer efeito (DELEUZE, 2010) e escavar novas línguas dentro da língua, distanciando-se de qualquer projeto mimético. Nesse sentido, o Forced faz uso de palavras e textos de borda, inadequados e ruins, que tendem a deixar transparecer sua força performática, que consiste exatamente nas texturas características do discurso falado (autocorreção, hesitação, repetição), que se tornam o material textual da obra. É o caso do exemplo acima em *Club of No Regrets*, no qual as vozes da personagem Helen X e da performer Terry O'Connor se confundem no instante da hesitação; nesse momento o gesto dramático opera sobre a materialidade do texto enunciado em cena diante de espectadores concretos, convocando-os a também participar dessa operação, quando sentem que a hesitação abre diversas possibilidades de encaminhamento da cena e por isso eles podem também dar voz às suas próprias possibilidades de narrativa.

Na luta entre a escrita e as texturas do discurso falado, que tende a interromper a consecução lógica da linguagem oficial, não somente palavras ruins e de borda serão procuradas; as construções das frases, os modos de enunciação também seguirão a lógica dos encontros inauditos; fragmentos de um conto de fadas e um diálogo brega de telenovela, são bons exemplos que são encontrados em todos os espetáculos do Forced e exemplificados aqui nas passagens de *Emanuelle*

9 Texto original: “[...] clichés of straight-to-video films, the tortuous prose of a book of instructions for chemistry experiments, a catalogue of the contents of a museum of curious, the simple language of cartoons, comic-strips, the disposable ease of plot summaries for a soap opera or the antiquated text of a fairy story or some mythical tale. The words ‘good’ and ‘writing’ never went together that well for us. Bad writing was always more our style. Language transfixed on its own inadequacy. Language at the point of breakdown, at the edges of sense, on the edge of not coping at all”.

Enchanted e *Club of No Regrets*. A lógica da heterogeneidade levada ao extremo, da menor partícula à maior estrutura, da construção do texto à encenação, faz chegar a um modo de funcionamento das máquinas desejanças que operam por desencaixes e reencaixes e, a partir daí, “qualquer elemento textual pode ‘entrar em diálogo’ com qualquer outro”. (DANAN, 2013, p. 26)

Estabelece-se, desse modo, uma relação entre o ato de escrita e o ato de encenação que segue a mesma lógica disruptiva e performática observada na construção do texto. A encenação evidencia a luta entre o dito e o dizer, a distância do performer e o seu texto, o desencaixe e a cesura. O texto é matéria da cena e sendo assim, “pode ser captado, tratado, submetido a análise, à curiosidade, à indiferença, ao desprezo. Nos trabalhos, você pode ver os artistas observando o texto, questionando-o, aprendendo nele tudo o que eles não são”.¹⁰ (ETCHELLS, 1999, p. 105, tradução nossa) E se houver um ajuste entre o que o performer diz e como ele diz, isso tem que ser combatido e será preciso investir novamente no desencaixe, retomar a composição de elementos heterogêneos, quebrar o bom uso do material escrito até encontrar a inadequação, fora das regras culturais:

Ou, se o encaixe entre texto performer for bom, esse encaixe entre performer e texto só será bom se tratar-se de um encaixe que exigiu esforço e que fez um uso surpreendente do material original - as cenas clichês dos seriados policiais de baixa categoria ou dos dramalhões em *Club of No Regrets* (1993/4) são quebradas em pedaços no esforço final de Helen X, personagem de Terry - ela mistura as frases, faz cortes de uma cena para outra, sem se importar com um sentido enquanto cria outro. É como tirar leite de pedra, mas no final, ela realmente faz o material ter significado para ela, mesmo que este seja quase destruído no processo.

As personagens/performers estão sempre se movendo a partir do lado de fora da linguagem, em direção a uma relação na qual eles parecem se apropriar dela.¹¹ (ETCHELLS, 1999, p. 105-106, tradução nossa)

10 Texto original: “[...] which can be picked up, handled, subjected to scrutiny, curiosity, indifference, contempt. In the work you can see the performers eyeing up the text, wondering about it, knowing that whatever it is it isn’t them”.

11 Texto original: “Or, if the fit is good between performer and text, it is a good fit that to be struggled for and a fit that makes surprising use of the original material—the scenes of clichéd TV cop shit and emotion-drama in *Club of No Regrets* (1993/4) are smashed to pieces in Terry’s final exertions as the ‘character’ Helen X – she jumbling the phrases, cuts from one scene to another, regardless of one sense whilst making another. It is like getting blood out of a stone but in the end she does get the material to mean for her, even if it is almost destroyed in the process. The characters/performers always moving from outside language to a relationship in which they seem to own it”.

O performer em cena é um operador da língua, fazendo com que ela escape dentro de uma linha de variação. Os elementos retirados de universos díspares, ganham novas potencialidades na operação. Ele ordena, enuncia e explora o material de ficção, produzindo movimentos “[...] originados de uma encenação caótica pela transformação dos mesmos materiais por meio de repetição, interrupção e mutação gradual”.¹² (ETCHELLS, 1999, p. 162, tradução nossa) A dramaturgia se apresenta como matéria a ser trabalhada, manuseada pela língua, e não somente reproduzida, e: “Desta forma, um fragmento de dois parágrafos se torna um monólogo de dez minutos – um processo geracional e em crescimento de improvisação, negociação, discussão, mais escrita e eventual fixação. Uma espécie de falar que se transforma em escrita”. (ETCHELLS, 1999, p. 105, tradução nossa)

Nesse trecho, o embate entre as regularidades linguísticas e o devir da língua é descrito por Tim Etchells (1999, p. 105, tradução nossa) como “Uma espécie de falar que se transforma em escrita”.¹³ É o caso, por exemplo, do relato de guerra no qual os carcereiros sentavam-se à frente das celas dos prisioneiros lendo, repetidamente, e em voz alta, um texto desconexo e interminável; uma forma de tortura que tinha como objetivo privar o sono dos prisioneiros, a segurança da língua e a sanidade que ela carrega. Essa descrição mostra a carga performática de uma narrativa capaz de levar à loucura, de servir de instrumento de tortura. Isso leva Etchells (1999, p. 98, tradução nossa) a se perguntar se os torturadores viam a si mesmos como uma espécie de artista e se eles conversavam sobre suas performances, depois das sessões de tortura, durante o café, discutindo se o seu trabalho de leitura tinha sido satisfatório ou não naquele dia: “Será que eles pensam sobre as pausas, a linguagem, a ênfase? Será que a leitura os enlouqueceu também? Talvez”.¹⁴

Outro exemplo são as *coisas de mingau* inventadas por Miles, filho de Etchells. *Aranha de Mingau, helicóptero de mingau, o rádio de mingau*. As vozes do rádio eram *vozes de mingau* e elas vinham de mortos, recados perdidos, grafites anônimos, toda uma série de signos mudos associados a elas. O signo mudo diz respeito às falas que se caracterizam como expressão do inconsciente e que não são contempladas nas estruturas fixas e conscientes do sujeito, mas palavras que emergem na concretude da existência: “[...] aquela que não fala a ninguém e não

12 Texto original: “Its movement is from a chaotic enactment of its scenes to a transformation of the same material via repetition, interruption and gradual mutation”.

13 Texto original: “A kind of speaking that becomes writing”.

14 Texto original: “Did they think of themselves as performers? Did they chat, in the kitchen or the bar after work, discussing how well or badly their reading work had gone? Did they think about the pauses, the language, the emphasis? Did the reading drive them crazy too? Perhaps”.

diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra”. (RANCIÈRE, 2009, p. 39)

Esse procedimento tem efeito oposto da voz autoral consagrada, do caráter monológico que Bahktin acusa no drama. As vozes de mingau evidenciam os discursos anônimos, colocando em xeque tanto a autoridade do sujeito do enunciado quanto a noção de presença. Etchells (1999, p. 99, tradução nossa) reforça esta perspectiva porque, como dramaturgo, ele diz: “[...] não poderia ficar excitado com uma voz profunda ou uma voz autêntica, mas eu poderia ficar excitado com uma voz tagarela composta de restos e camadas, fragmentos, citações”.¹⁵ Para o público especializado do teatro as montagens do *Forced* parecem como não teatro, muito pobres e despreziosas, quando na realidade são habilmente e intencionalmente elaboradas para alcançar o fracasso da língua nos restos, fragmentações e citações. A fragmentação e a falência resistem, não porque seja conscientemente resistente, ou resistente a alguma outra coisa; elas resistem simplesmente porque não pode ser diferente.

Por excesso (fluxo contínuo, repetição sem cessar) ou por falta (fragmento, intervalos) a dramaturgia do *Forced* mantém a atenção do espectador focada no acontecimento vivo que se passa no evento cênico, mantendo aberta a ferida cesurante que anteriormente se estabelecera entre o texto e a cena, entre o texto e o performer: “A língua saltando de uma história para outra, um mundo, um discurso para outro”¹⁶. (ETCHELLS, 1999, p. 99, tradução nossa) Um texto sem marcadores de poder, no qual a personagem é mais emergência de vozes do que uma referência, um centro cambiante de uma multiplicidade de vozes anônimas e noturnas, que não se endereça a um espectador específico, a uma unidade psicológica que fosse encontrada na plateia e que finalmente reconduziria os signos da cena à luz da razão. Tal estatuto da palavra, que diz mesmo que não haja quem escute (ETCHELLS, 1999) descreve uma voz atravessada por enunciados anônimos e múltiplos como em um campo de batalha. Um texto endereçado a ninguém. Um desejo de falar sem ninguém para ouvir.

15 Texto original:
“I couldn't get excited about a deep voice or an authentic voice, but I could get excited by a gabbling voice composed of scraps and layers, fragments, quotations”.

16 Texto original:
“Language jumping you from one story, one world, one discourse to another”.

REFERÊNCIAS

BAILLET, F.; BAUMGÄRTEL, T.-S.; FALEIRO, T.-J. R. A Heterogeneidade. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis v. 1, n. 20, p. 29-31, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013029>. Acesso em: 20 set. 2022.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAUMGÄRTEL, S. O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, DF*, v. 9, n. 2, p.1-22, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013029>. Acesso em: 10 out. 2020.

BEAUFRET, J. Holderlin e Sófocles. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo, observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Joerge Zahar Ed., 2008. p. 7-63.

DANAN, J.; BAUMGÄRTEL, T. S.; FALEIRO, T.-J. R. O desencaixe. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 25-26, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013025>. Acesso em: 20 set. 2022.

DELEUZE, G. Um Manifesto de Menos. In: DELEUZE, G. *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. p. 25-64.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

ETCHELLS, T. *Certain Fragments: contemporary performance and forced entertainment*. London: Routledge, 1999.

ETCHELLS, T. Uma entrevista com Tim Etchells. Entrevista concedida a Francisco Frazão e Mark Deputter. *Artista na cidade*, [s. l.], 27 nov. 2013. Disponível em: <http://artistanacidade.com/2014/no-shoelaces/>. Acesso em: 31 jul. 2020.

GASPAR NETO, F. O incomum em comum: indivíduo e coletivo em Gilbert Simondon. In: ARMILIATO, V; BOCCA, F. V. (org.). *Um lugar para o singular: Georges Canguilhem em perspectiva*. Curitiba: CRV, 2020. p. 105-116.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SARRAZAC, J.-P. A Partilha das vozes. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 13-17, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013017/2758>. Acesso em: 20 set. 2022.

SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SERMON, J.; BAUMGÄRTEL, T. S.; FALEIRO, T. J. R. O diálogo segundo enunciadores incertos. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p.

33-35, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013033>. Acesso em: 20 set. 2022.

SIMONDON, G. *A individuação à luz das noções de forma e informação*. São Paulo: Ed. 34, 2020.

GASPAR NETO: Francisco, Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina; Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense; professor Adjunto A da Universidade Estadual do Paraná, Centro de Artes, curso de Bacharelado em Artes Cênicas, Curitiba, Paraná, Brasil. *E-mail:* francisco.gaspar@unespar.edu.br. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8166-6781>.

REPERTÓRIO
LIVRE

CORPO EM EQUILÍBRIO: EXUFRIDA,
UM ATO CÊNICO DE CURA COM
CONTORNOS DE ACROBACIA

*BODY IN BALANCE: EXUFRIDA, A SCENIC ACT OF
HEALING WITH CONTOURS OF ACROBATICS*

*CUERPO EN EQUILIBRIO: EXUFRIDA, UN ACTO ESCÉNICO
DE CURACIÓN CON CONTORNOS DE ACROBACIA.*

CÉLINE SPINELLI

SPINELLI, Céline.

Corpo em equilíbrio: *Exufrida*, um ato cênico de cura com contornos de acrobacia

Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **214-234**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Este artigo aborda o tema da saúde e da cura através de *Exufrida*, uma cena solo de acrobacia que integra o espetáculo de circo *Porumtriz*. A partir de uma perspectiva antropológica, o propósito consiste em apresentar uma leitura situada dessa cena, cujo potencial expressivo permite desenvolver diferentes planos interpretativos. O enfoque se concentra, por um lado, na composição técnica e artística durante o processo criativo, por outro, na dimensão da cura evocada na coreografia acrobática. O equilíbrio é central tanto na fisicalidade da performance quanto na dimensão simbólica veiculada. Trata-se também de um elemento estruturante deste artigo, sendo o ponto de convergência da análise proposta sobre a acrobacia, a saúde e a cura.

PALAVRAS-CHAVE:

saúde; cura; equilíbrio; acrobacia; circo contemporâneo.

ABSTRACT

This article addresses the theme of health and healing through *Exufrida*, a solo acrobatics scene that integrates the circus show *Porumtriz*. From an anthropological perspective, the purpose is to present a situated reading of this scene, whose expressive potential allows to develop different interpretive plans. The focus is centered, on the one hand, on the technique and artistic composition during the creative process, on the other, on the dimension of healing evoked during acrobatic choreography. Balance is central to both in the physicality of the performance and in the symbolic dimension conveyed. It is also a structuring element in this article, being the point of convergence of the proposed analysis on acrobatics, health and healing.

KEYWORDS:

Health, healing, balance, acrobatics, contemporary circus.

RESUMEN

Este artículo aborda el tema de la salud y de la curación a través de *Exufrida*, un solo de acrobacia que integra el espectáculo circense *Porumtriz*. Desde una perspectiva antropológica, el propósito es presentar una lectura situada de esta escena, cuyo potencial expresivo permite desarrollar diferentes planes interpretativos. El foco está puesto, por un lado, en la composición técnica y artística durante el proceso creativo, por otro, en la dimensión de curación evocada durante la coreografía acrobática. El equilibrio es fundamental tanto en los movimientos de la performance como en la dimensión simbólica transmitida. También es un elemento estructurador en este artículo, siendo el punto de convergencia del análisis propuesto sobre acrobacia, salud y curación.

PALABRAS CLAVE:

salud; curación; equilibrio; acrobacia; circo contemporáneo.



INTRODUÇÃO

SETE MINUTOS. É o tempo de *Exufrida*, um quadro cênico de acrobacia que integra o espetáculo de circo *Porumtriz* do coletivo brasileiro Instrumento de Ver. Primeiro espetáculo solo da artista Beatrice Martins, ele foi criado em 2015 com direção e dramaturgia de Raquel Karro.¹ Elaborado com a colaboração de várias pessoas, o espetáculo conta com a participação de diferentes artistas integrantes ou próximos do coletivo Instrumento de Ver, dentre eles: Julia Henning, assistente de direção, Daniel Lacourt, responsável pela técnica e criação de aparelhos, Cícero Fraga, encarregado pela direção de vídeo e projeções, Luiz Olivieri, pela produção da música original. Apesar dessa composição plural, nítida pela leitura da ficha técnica do espetáculo,² há somente uma artista em cena. Esta é uma das especificidades de *Porumtriz* dado que é pouco usual no universo circense a apresentação solo de uma artista na forma de um espetáculo completo.

Embora seja somente uma cena, *Exufrida* mobiliza um amplo conjunto de elementos, como indica sua própria nomenclatura. Uma parte do nome remete à religiosidade afro-brasileira, que se associa ao universo da cultura popular nacional também presente na cena através de uma benzedura reproduzida na fala da artista. A outra parte da nomenclatura traduz a potência da arte como uma forma de permitir evasão e resiliência à própria artista, após um episódio traumático.

1 Agradeço a Beatrice Martins e a Raquel Karro pelo acolhimento da proposta deste artigo e pelo tempo dedicado a dialogar sobre o espetáculo.

2 A ficha técnica e outras informações estão disponíveis em www.instrumentodever.com/porumtriz.


Enquanto a jovem Frida Kahlo precisou aprender a conviver com as graves sequelas físicas decorrentes de uma colisão de ônibus, Beatrice Martins vivenciou o trágico acidente na Via Dutra que, em maio de 1997, transportava integrantes da equipe de ginástica olímpica do Flamengo e impôs um termo à sua carreira de atleta. É este o cerne narrativo do espetáculo *Porumtriz*, cuja composição se embasa na trajetória da artista e em sua conversão de atleta para circense, uma proposta que se poderia qualificar como uma autobiografia cênica.

Este artigo não enfoca o espetáculo em sua íntegra, mas *Exufrida*. Diante do contexto relacionado à pandemia de covid-19, a cena me interpela, primeiro, porque trata da saúde e da cura, temas pouco abordados no circo que emergem tanto através da fala da artista quanto simbolicamente no jogo de equilíbrio e desequilíbrio próprio da acrobacia. Depois, porque o conjunto de elementos cênicos permite uma interpretação em diferentes planos. Para além da apreciação estética, minha percepção é orientada por uma perspectiva analítica interdisciplinar, ancorada na antropologia. Essa leitura plural também deriva da experiência de pesquisa centrada no mundo artístico do circo contemporâneo, cujas múltiplas facetas orientaram meu centro de interesse da análise de festivais e de circuitos internacionais de difusão das artes do circo à dimensão somática nas performances. (SPINELLI, 2015, 2019) É a partir desta última via que este artigo se estrutura, com o intuito de focar o tema do corpo, da saúde e da cura através de *Exufrida*.

Para isso, me apoio em uma abordagem que se situa na intersecção dos campos da antropologia da arte, do ritual e da saúde. Ocorre que o espetáculo é uma experiência sinestésica que se assimila sensitivamente através da percepção visual e sonora. São sete minutos de fala e de acrobacia que constituem uma única via de comunicação da artista para com o público. Como traduzir em palavras o movimento e a fala que são simultâneos? Como, portanto, constituir através da redação deste artigo uma narrativa capaz de suscitar percepções que não cabem somente nos contornos da grafia? Para um aporte “denso” (GEERTZ, 1989) na descrição do espetáculo, inicio integrando as palavras ao corpo em movimento, com o qual dialogam. A sequência de imagens³ acrescentada tem o intuito de retratar, através do registro visual, gestos, ações e movimentos que não se transcrevem facilmente por via textual. Opto por apresentá-las sem legenda dado que se integram ao texto com o propósito de completá-lo.

3 As imagens apresentadas neste artigo foram extraídas de uma filmagem do espetáculo *Porumtriz* realizada no SESC Ceilândia em 31 de outubro de 2018. Agradeço a Cícero Fraga, responsável pela gravação realizada junto com a equipe da produtora audiovisual Comova, pela autorização do uso das imagens nesta publicação.

Uma vez descrita, a cena permite conceber diferentes níveis de interpretação. A leitura que apresento se embasa inicialmente na minha própria “experiência de assimilação”. (DEWEY, 2010) Dado que minha observação é orientada pela performance corporal e pelo tema da saúde, desenvolvo uma primeira abordagem do processo criativo enfocando, por um lado, a dimensão somática, por outro, a introdução de frases extraídas de uma benzedura que remetem a um sistema tradicional de cura. Uma categoria é central em *Exufrida: o equilíbrio*. Trata-se também de um eixo condutor presente na tessitura deste texto. Por fim, devido à perspectiva antropológica, os relatos de experiência da artista e da diretora são igualmente centrais e integram o cerne desta narrativa.



PALAVRAS QUE SE IMPRIMEM NO CORPO

Silêncio. Apenas a respiração da artista se faz ouvir. O palco está escurecido, um foco ilumina o tamborete no qual a artista senta para amarrar uma atadura de proteção no pé direito. “Mal de carne aberta, mal de nervo torto”, ela pronuncia em voz alta, “nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado”, “esse mal vai ser curado”. “Mal de carne aberta, mal de nervo torto”. “Pé torcido” e o pé direito repousa no chão enquanto o joelho esquerdo é projetado para baixo, a artista ainda sentada, pronunciando frases que o corpo reproduz em movimento. “Joelho quebrado, coluna desconjuntada”, “esse mal vai ser curado” diz ela fixando o olhar no pé direito suspenso, com a atadura exposta.

Em uma inversão, equilibrando-se sobre as mãos em cima do tamborete, a fala prossegue ritmada: “mal de carne aberta, mal de nervo torto; nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado; esse mal vai ser curado” e o corpo se impulsiona em um salto para o centro da cena. Com as mãos tocando as partes do corpo mencionadas na fala iniciam-se duas sequências de movimentos em que os gestos acompanham as frases contínuas e cíclicas. Até que o movimento cessa. Estática,

olhos cerrados: “mal de carne aberta, mal de nervo torto”; “nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado”. Respiro. Num sussurro, “esse mal vai ser curado”.

As frases retomam com o volume de voz anterior enquanto o corpo reage e se move reproduzindo o enunciado da fala. “Calcanhar torcido” e a perna direita se projeta oblíqua para cima. “Calcanhar quebrado”, a perna esquerda se impulsiona para trás antes de o pé cravar o solo com um baque sonoro. “Calcanhar desconjuntado” e os dois pés já estão nos ares, projetados por uma ponte, mãos em apoio no chão, torso flexionado, o pé esquerdo estabelecendo o terceiro ponto de equilíbrio enquanto a perna direita segue em altura. As sequências são rápidas, o corpo da artista já é outro, contorcido, o rosto rente ao solo, a mão direita tocando o calcanhar esquerdo, a mão esquerda tocando o calcanhar direito.

“Mal de carne aberta, mal de nervo torto”. “Nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado”. Uma voz gravada se intercala, quase surda “esse mal vai ser curado”. Ela não suplanta a voz da artista, mas se sobrepõe gerando um efeito de polifonia. À medida em que a sequência coreográfica se adensa reforçando a fisicalidade dos movimentos, a voz da artista se altera, por vezes se entrecorta, embora repita continuamente as mesmas frases com algumas poucas variações. Uma melodia suave ornada de uma sonoridade gutural também se inscreve na cena junto à gravação. Ela adiciona um novo elemento à sonoplastia, já musical.

Mal de carne aberta

[Voz off: Esse mal vai ser curado]

Mal de nervo torto

Punho torcido, punho quebrado

[Voz off: Mal de carne aberta, Mal de nervo torto]

Punho desconjuntado

[Voz off: Joelho quebrado, joelho desconjuntado]

Mal de carne aberta, mal de nervo torto

Joelho torcido, joelho quebrado

[Voz off: Esse mal vai ser curado]

Esse mal vai ser curado

Em equilíbrio sobre as mãos, a artista se desloca pelo palco girando em rotação sobre o próprio corpo. Pousa os pés no chão e agrupa o corpo para três movimentos de salto rente ao solo, avançando à frente. Uma nova ponte. Respiro. Novo equilíbrio sobre as mãos, agora com propulsão lateral do corpo de modo a ocupar o espaço desenhando um círculo. O movimento se repete até a exaustão. À medida em que os movimentos se tornam mais físicos, a música se sobrepõe à fala. O corpo dança, se projeta ao solo em acrobacia, salta. Há uma força contida, que se expande em algumas figuras de acrobacia com técnica precisa, que se infiltra em gestos bruscos. Uma das últimas palavras pronunciadas: “equilíbrio”. Corpo invertido, pés no alto. “Torcido. Curado. Torcido”.







© Exufrida

Imagens obtidas pela autora através de registro em vídeo do espetáculo realizado por Cícero Fraga.

REPERTÓRIO SOMÁTICO

As “técnicas do corpo” podem ser entendidas, conforme a concepção clássica de Marcel Mauss (1934), enquanto formas pelas quais cada pessoa de uma determinada cultura sabe tradicionalmente “utilizar seu corpo”. São, portanto, saberes que se sedimentam no corpo. Essas técnicas se automatizam à medida em que

mecanismos de ação se tornam inconscientes e não precisam ser racionalizados para serem executados. Daí a importância do treinamento pautado na repetição para atletas ou artistas cênicos: além do condicionamento físico, é necessário que os movimentos executados sejam corporalmente assimilados. Isso ocorre por via da reprodução de gestos e de sequências de movimentos, o que permite a estas ações se integrarem à memória somática do atleta ou do artista. É o processo de “corporeidade” (*embodiment*) analisado pelo antropólogo Thomas Csordas (1994) apoiando-se em uma perspectiva fenomenológica centrada na dimensão da experiência. O conjunto de técnicas e habilidades aprendidas, memorizadas e automatizadas por um artista constitui o que poderíamos nomear seu repertório somático. Nele, situam-se os conhecimentos incorporados que servem de referência para a atuação cênica e no qual os artistas encontram as bases para elaborar novas performances.

De fato, a qualidade de reproduzir ações é imprescindível para a vida social. Ela também é o cerne da performance enquanto “comportamento restaurado”, tal como o analisou o dramaturgo Richard Schechner (1985). Restaurar uma ação implica, por um lado, rememorar a forma de produzi-la, e, por outro, ter a capacidade de executá-la. Esta reprodução diz respeito a um ato preciso e não ao seu significado, que é variável conforme o contexto e modela-se em dependência das interações sociais. No âmbito do teatro, esta diferenciação entre ações e seus significados foi elaborada pelo ator e pesquisador Luís Otávio Burnier ao tratar da questão da técnica e da representação. Conforme ele, “codificar uma ação física significa desenhá-la no tempo e no espaço”. “A alteração de um detalhe pode refletir no seu sentido e significado, não sendo mais, portanto, a mesma ação”. (BURNIER, 2009, p. 170) Também em diálogo com a categoria de “comportamento restaurado”, ele explicita que o conjunto de “estruturas técnicas codificadas e sistematizadas” é dotado de novos significados pelo artista em cada processo criativo:

Os caminhos para a composição de uma obra cênica a partir de estruturas técnicas codificadas e sistematizadas da arte de ator são muito específicos. O fato de se ter um conjunto considerável de ações delineadas e memorizadas permite a mistura, o corte, enfim, um trabalho de verdadeira composição, como se tivéssemos em mãos pedaços inteiros, fragmentos, e com este

material começássemos a compor o mosaico que formará a obra.
(BURNIER, 2009, p. 171)

No caso de *Exufrida*, o processo de composição cênica deriva de uma pesquisa partilhada entre a artista, Beatrice Martins, e a diretora de dramaturgia, Raquel Karro. Juntas, elas se empenharam em desenvolver possibilidades de expressão corpórea e cênica. Este processo se estruturou a partir de um diálogo pautado em estímulos trazidos pela diretora, aos quais a artista respondia em ações e movimentos, como relata:

A vontade de criar existia daí a gente foi experimentando a partir desses estímulos da Raquel. Tipo: ‘vai, se movimenta agora e faz suas acrobacias segurando seu punho’. Então o que eu vou fazer, como eu vou experimentar, como eu vou fazer cambalhota, fazer estrelinha sem tirar a mão do meu punho? Tem muito disso na coreografia. A partir daí eu fui acrescentando, fui colocando cambalhotas, as vontades de virar. (Entrevista com Beatrice Martins, novembro de 2020)

Essa composição da cena implica um primeiro ímpeto compartilhado: “a vontade de criar”. Isto é possível quando duas pessoas se reúnem para partilhar experiências e conhecimentos em etapas de trabalho ancoradas no intercâmbio. Aqui, a diretora disponibiliza seu olhar, senso estético e crítico através de estímulos e considerações. A artista oferece sua reflexão, sua destreza e suas habilidades técnicas, sem as quais a acrobacia não se produz. O resultado é uma coreografia acrobática marcada pela técnica e pela pluralidade expressiva, que permite ao espectador conceber diferentes planos de interpretação. Em cena, transparecem elementos próprios da ginástica, do circo e da dança. São universos que integram a experiência da artista e se expressam através da sua atuação, que fusiona diferentes fontes de referência. Daí a relevância da questão do repertório somático: a partir da observação das técnicas e da expressividade corporal, será possível discernir as matrizes que estruturam os movimentos apresentados?

Em se tratando de Beatrice Martins a resposta para essa pergunta é complexa porque na sua própria percepção “há uma grande mistura”, como ela diz. Ocorre

que sua trajetória é marcada por uma formação e por uma prática rigorosas enquanto ginasta durante cerca de dez anos e por uma experiência de quase duas décadas como artista de circo. Tendo iniciado a ginástica aos cinco anos, ela representou o Brasil em competições internacionais integrando a seleção brasileira antes de tornar-se artista. Esta experiência corporificada é a base de sua movimentação espacial e das técnicas que integram sua expressão corporal também em cena. “Minha matriz é ginasta, nasci dentro de um ginásio praticamente”, relata antes de completar, “vem muito da ginástica porque foi lá que eu aprendi a fazer cambalhota, parada de mão, estrelinha, ponte para trás, ponte para frente. E aí é a raiz de toda a movimentação”. (Entrevista, novembro de 2020).

Embora dotada de técnicas codificadas bastante precisas, a movimentação em *Exufrida* é livre. E isso delimita inclusive a identidade reivindicada pela artista, que não se reconhece mais enquanto ginasta. Afinal, “tem essa raiz da ginástica, depois tem uma desconstrução que o circo e a dança me trouxeram”, conclui em seu relato. A liberdade expressiva que a arte proporciona é uma das potências da cena. Há um corpo habitado por memórias e técnicas que se contorcione, dança, cresce em equilíbrio invertido, pés ao alto, mãos espalmadas no chão assegurando o apoio antes da queda que permitirá ao corpo restabelecer outro estado de equilíbrio. Há também uma fala contínua inspirada de versos que integram o repertório das benzeduras próprio da cultura popular brasileira. Essa talvez seja a principal particularidade de *Exufrida*. Através da fala, agrega-se à cena um aspecto significativo do mundo contemporâneo: a crescente valorização de sistemas tradicionais de cura. Esse aspecto expande os sentidos e significados que a cena é capaz de comunicar ao espectador.



ENREDO E COMPOSIÇÃO

A cultura popular brasileira é dotada de um vasto conjunto de conhecimentos e práticas associados à cura. Nele, situa-se a benzedura que se vincula tanto a uma esfera de crença quanto a saberes tradicionais referentes aos usos de plantas

medicinais. Ocorre que uma benzedura específica, destinada a tratar males como torções, fraturas ou luxações, foi assimilada à composição de *Exufrida*. O rito de cura é constituído por etapas que integram rezas, o enunciado de frases precisas e a costura em um pano com agulha e linha. Durante o rito, a pessoa que realiza a benzedura pode perguntar: “o que eu coso?”. Ela própria indicará a resposta, a ser repetida por quem está recebendo a ação: “Nervo rendido, carne quebrada, osso desconjuntado”.⁴ Uma variação: “O que sofre?”. “Carne quebrada, osso rendido, nervo torto, junta desconjuntada”.⁵ Há de fato numerosas versões do enunciado, que se reinventa localmente por via da transmissão oral.⁶

Durante o processo criativo de *Porumtriz*, o primeiro contato de Raquel Karro e de Beatrice Martins com esta benzedura ocorreu em uma etapa de trabalho no Rio de Janeiro, onde haviam organizado uma residência artística com o intuito de aprofundar a pesquisa cênica para o espetáculo. Neste contexto, uma das participantes, Julia Lima, apresentou uma ação com trechos da benzedura. “A gente sentiu a potência de ver a benzedura e movimentar”, detalha Beatrice Martins, informando que logo tiveram o ímpeto de agregar a fala ao espetáculo. De fato, esta dinâmica integrava a proposta inicial das residências, como salienta a diretora:

A chamada desde o começo era muito clara: três encontros semanais para a produção de material dentro dos processos criativos que eu vou apresentar e que Beatrice também vai trazer e para a criação de um espetáculo. [...] Por sorte teve pessoas muito bacanas que vieram e que trouxeram muitas (contribuições)... a reza, por exemplo, do *Exufrida*. Acho que era uma composição que tivesse um elemento, um acessório, uma memória de infância... era uma reza que a avó dela tinha ensinado para ela e aí ela usava numa composição. (Entrevista com Raquel Karro, março de 2021).

A assimilação das falas da benzedura ao espetáculo se fez por via de um exercício de “colagem”, explica Raquel Karro, “de ouvir uma coisa que faz sentido em algum lugar que você não identifica bem e que você joga em outra cena que existe”. Esta forma de estruturar o processo de composição se inspirava dos *Viewpoints* desenvolvidos por Tina Landau e Anne Bogart (2005). “É um método de improvisação, de lidar com os elementos do tempo e do espaço”, ela define.

4 Extrato do documentário *As benzedoras de Minas* realizado em 2007 sob a direção de Andre Tonacci com apoio do Etnodoc (edital de apoio à produção de documentários etnográficos sobre o patrimônio cultural imaterial) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=88VSnLEptVw>.

5 Falas extraídas do programa “Benzedoras” realizado pela rede televisiva Canal Futura, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yK1oBGE7msA>.

6 Todas as referências encontradas, porém, indicaram a presença da agulha, da linha e do pano para a prática desta benzedura. Esta imagem é marcada de simbolismo posto que há de se reagrupar o

Daí a relevância dos encontros de trabalho coletivo, que permitiam a emergência de conteúdos criativos e o compartilhamento de experiências. Deste modo, o espetáculo *Porumtriz* beneficiou da colaboração de artistas provenientes de diferentes contextos que expressaram, através de composições individuais ou coletivas, memórias, ferramentas e artifícios cênicos.

Em *Exufrida*, a pesquisa corporal e coreográfica antecedeu a introdução da fala, que foi acrescida após diferentes experimentos. Ao longo deste processo, o enunciado da benzedura foi adaptado à dramaturgia fazendo referência à experiência da artista, um dos motivos pelos quais ele não corresponde precisamente ao repertório da cultura popular. Ademais, o fato de a movimentação cênica não ter sido criada incorporando inicialmente as frases justifica a dissonância entre a presença de uma benzedura na cena e sua nomenclatura, que derivou de outra etapa de trabalho:

Numa dessas pesquisas ela (Raquel) falou para eu ir lá no Saara (área comercial do centro do Rio de Janeiro) comprar um monte de coisas, um monte de adereços para levar para a sala de ensaio, para parecer que seria um camarim, que eu me vestiria... saia, colar, brinco, coisa na cabeça... Enfim, comecei a me vestir de tudo isso e aí fiz a coreografia. Na coreografia, ela me viu Exu fazendo aquela movimentação, me viu Exu ali! E eu me vi Frida com aqueles adereços todos no corpo. Então Frida ficou bastante em mim. E Exu, esse nome que a Raquel deu quando a gente estava lá. *Exufrida*. (Entrevista com Beatrice Martins, novembro de 2020).

Assim, o intitulado *Exufrida* resulta de uma concepção atrelada ao movimento, à estética e à expressão corporal presentes na cena e àquilo que representaram, em um momento preciso, tanto para a artista como para a diretora. A nomenclatura revelou-se inclusive estruturante para algumas das opções de composição subsequentes:

Tem uma coisa clara ali da superação da Frida Kahlo, que é uma referência para a gente em relação a toda a questão com o pé (de Beatrice): que arte sai daquilo, que arte sai da dor, que arte sai da

superação da dor. E o Exu, para mim, tinha muito a ver com a perda do controle de si no sentido de entrar numa outra esfera, numa outra vibração. (Entrevista com Raquel Karro, março de 2021).

Enquanto uma das referências remete à dimensão de superação contida na cena, que retrata a recuperação após o acidente de trânsito, a outra se embasa em uma percepção derivada do senso comum dado que nem a diretora nem a artista têm familiaridade com o universo cultural de matriz afro-brasileira. Dessa forma, o nome *Exufrida* traduz sobretudo a intensidade da cena, cujo propósito consistia em confrontar a artista a um limite de exaustão. Esse conjunto de elementos, associado ao modo como a fala e a expressão corporal se conjugaram na coreografia, lhe atribuíram uma posição de destaque no âmbito do espetáculo.



UM ATO CÊNICO DE CURA

Exufrida é a penúltima das seis cenas que constituem *Porumtriz*. Durante um primeiro momento de prólogo, a artista comunica com a plateia informando sua trajetória enquanto ginasta e demonstra, no solo, a sequência de movimentos que realizava no aparelho trave enquanto competia. O mote é justamente delinear seu percurso, desde a prática enquanto ginasta até sua reconversão profissional tornando-se artista de circo. O acidente que transformou sua trajetória de vida é o elemento estruturante da narrativa. Ele é detalhado na primeira cena ao longo de um número de trapézio em que se apresenta, inclusive, uma leitura do laudo médico emitido na época.

Essa dimensão pessoal permite interpretar *Porumtriz* como uma autobiografia cênica ou então como um “depoimento”, segundo a definição de Beatrice Martins. Através desse formato, o espetáculo ocasiona à artista a possibilidade de ultrapassar um episódio traumático. Para o espectador, trata-se de uma experiência estética que estimula diferentes percepções por via da narrativa, da expressão

física, da iluminação e da sonoridade. Na composição dramatúrgica, *Exufrida* destaca-se por diferentes motivos. É a única cena, além do prólogo, em que não se utiliza o trapézio. Mediante a acrobacia de solo, retoma-se a origem ginasta da artista o que permite restabelecer um vínculo com o início da narrativa. Por fim, a cena representa propriamente o processo de recuperação e de cura após o acidente:

É um ato de resiliência, de desejo de cura. Cura de algo preciso: no caso do espetáculo, é a cura do meu pé, dessa história que é contada. Mas, ao mesmo tempo, quando apresento ele sozinho ele traz a cura de vários machucados físicos, emocionais, energéticos. A cura dos pequenos machucados cotidianos ou de um machucado muito grave que foi como eu passei no hospital. (Entrevista com Beatrice Martins, novembro de 2020).

O ato cênico é reforçado pela presença das frases extraídas da benzedura, que se integram ao corpo em movimento e constituem um único fluxo de informação visual e sonora. Pronunciada repetidamente, a fala instaura uma dimensão ritual e tem, portanto, uma “eficácia simbólica”. (LÉVI-STRAUSS, 1996) A repetição é uma das marcas do enunciado em cena, que tem um caráter cíclico. Como na estrutura de ritos sociais (MAUSS; HUBERT, 2005; RABELO, 1994), há um tempo delimitado para diferentes etapas de ação: um início, um meio e um fim. “Mal de carne aberta, mal de nervo torto” introduzem; “nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado” ou outra variante são intermédios; “esse mal vai ser curado” conclui, é a finalidade da ação. Há uma evocação de um mal, um detalhamento da dor a ser tratada e uma assertiva: o mal será curado. Existe, desse modo, um potencial de cura expresso na fala que se maximiza através da repetição.

No entanto, a introdução de elementos sonoros e o acréscimo de uma voz pela via eletrônica da gravação desconstroem e estetizam a dimensão ritual. Afinal, trata-se de uma representação que somente remete o espectador ao rito. No caso de uma prática no contexto do sistema tradicional de cura evocado, a eficácia da ação depende da atuação da pessoa que executa a benzedura em interação com quem a recebe. Nesse dispositivo, a benzedeira posiciona-se como mediadora

entre uma instância de ordem cosmológica (fonte da cura) e a demanda empírica de um indivíduo (o nervo torcido, o osso quebrado). No caso do espetáculo, a artista está só em cena. Ao pronunciar as frases movendo o corpo em acrobacia, ela interpreta o dispositivo da prática de cura popular e o transforma em outro, de caráter teatral e estético. A composição cênica não extrai a eficácia simbólica das frases, mas a reinventa acrescentando elementos que se comunicam também corporalmente.

De fato, a composição coreográfica se pauta em um jogo mimético em que as palavras se imprimem no corpo: os movimentos enfatizam as partes mencionadas (pé, calcanhar, punho) e as figuras acrobáticas desestabilizam o eixo de equilíbrio. A técnica e a força física impressa nos movimentos se sobrepõem à fala. Ao mesmo tempo, a repetição também neutraliza, para o espectador, o conteúdo dos versos. Assim, antes de ser o objeto de uma escuta atenta, a fala integra a cena atribuindo um ritmo à dinâmica motora da artista. Mesmo se o conteúdo de cada frase pronunciada está presente e pode ser assimilado, os versos se tornam uma forma de sonoridade que será, ao fim, substituída por música. Contudo, sem a fala ou alguma fonte de expressão simbólica, o corpo em movimento não seria capaz de comunicar a cura. Isso justifica a centralidade dos versos, que fazem de *Exufrida* um ato de encenação da arte de curar através de palavras, ações e gestos.



A DESTREZA NO MANEJO DO DESEQUILÍBRIO

A etimologia latina da palavra “equilíbrio”, *aequilibrium*, compõe-se de *aequus* “igual” e *libra* “balanço”.⁷ “Exatidão de balanços” significa a capacidade de encontrar um ponto de estabilidade entre massas de igual peso, como quando se utiliza uma balança com dois suportes suspensos sobre os quais repousam elementos em equilíbrio. No corpo humano, o eixo de referência para o equilíbrio está associado ao centro de gravidade, que varia em uma situação estática ou

que foi rompido, torcido, desconjuntado.

7 Ver Dicionário francês CNRTL no site: www.cnrtl.fr/etymologie/equilibre.

em movimento. À medida em que se executa alguma postura, como na acrobacia, o centro de gravidade se altera de modo que é necessário adaptar os apoios de sustentação para preservar o equilíbrio. (ALLARD et al., 2011; LEMOS; TEIXEIRA; MOTA, 2009)

A variável “equilíbrio” apresenta-se em diferentes dimensões no mundo físico. Todo organismo vivo implica alguma forma de movimento e, portanto, a necessidade de compensar desequilíbrios. No caso do ser humano, esse aspecto é nitidamente observável através do movimento corporal. Ele é igualmente presente mas menos visível no âmbito interno do corpo (órgãos, tecidos, células), cuja observação se inscreve no domínio das ciências da saúde. De fato, o equilíbrio é central para o funcionamento integral do metabolismo humano e dele dependem os estados que se categorizam como “saúde” ou “doença”. Em reação a este último, o organismo busca rapidamente sanar as causas que desestabilizam o bem-estar de modo que o ato de cura pode ser ele próprio qualificado por via da noção de “equilíbrio”.

Essa problemática é central diante da análise apresentada neste artigo pelo fato de *Exufrida* se configurar como um ato cênico em que se representa a cura. Este “desejo de cura” é enunciado por Beatrice Martins ao expor a intenção do espetáculo. Trata-se “da cura do meu pé”, “essa história que é contada”, explicou, mas também de “machucados físicos, emocionais, energéticos”. Existe, portanto, um duplo campo de ação em cena: por um lado, uma ação de cura dirigida à própria artista, por outro, orientada para cada espectador, cuja recepção é variável e subjetiva. Ademais, o tema do equilíbrio é presente em cena também pela movimentação física, dado que a artista comunica com a plateia através da acrobacia. Ela a define como uma “dança entre equilíbrio e desequilíbrio”, metáfora que poderia igualmente ser empregada para refletir sobre a saúde e a cura.

Talvez esse seja um dos motivos pelos quais a artista opte por definir *Exufrida* como uma “dança acrobática”,⁸ mesmo se seu repertório somático é essencialmente ancorado na ginástica. Em comparação com as demais disciplinas do circo, a acrobacia tem a particularidade de ser uma modalidade plural que compõe tanto o universo artístico e esportivo como cultural de alguns países

8 Em fevereiro de 2019, o videasta Cícero Fraga e Beatrice Martins realizaram uma adaptação de *Exufrida* a um formato de vídeo-dança. Esta versão integrou a programação de diferentes festivais apresentando uma releitura da cena original que compõe o espetáculo *Porumtriz*.

(como é o caso do Brasil onde a capoeira, por exemplo, é uma prática expressiva marcadamente acrobática). A presença de transversalidade entre modalidades esportivas e o mundo do circo é um dado histórico. (LÉOTARD, 2010; LOPES, 2019) Já a porosidade entre o universo da dança e do circo do modo como foi elaborada no espetáculo é uma característica mais recente que integra o gênero artístico frequentemente nomeado em diferentes países “circo contemporâneo”. (WALLON, 2002) De fato, pela sua composição, *Exufrida* situa-se propriamente no campo de criação do circo contemporâneo brasileiro, no qual se inclui *Porumtriz* bem como os demais espetáculos do coletivo Instrumento de Ver.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo em acrobacia relembra que manter-se em equilíbrio equivale a manejar e controlar desequilíbrios. A maleabilidade, ritmada em *Exufrida* pela métrica das falas, destaca que a qualidade de flexibilidade, logo, também de resiliência está antes sedimentada no corpo do que nos discursos. Assim, o ato performativo embasado em um repertório acrobático reforça a importância de se atentar para a corporeidade. Ele indica, ademais, que o corpo é o suporte sensorial através do qual se constitui a experiência individual bem como a interação em sociedade e para com o mundo.

Em momentos de crise da envergadura desta que se alastrou internacionalmente desde 2020 em razão da pandemia de covid-19, é sobretudo por via da dimensão física e psíquica que os desequilíbrios humanos se expressam. Nos sistemas de cura tradicionais ou institucionalizados, são estas duas esferas que se costuma tratar. Se um ato cênico não tem a vocação de curar, ele possibilita um momento de suspensão da realidade cotidiana em que é possível acessar sentidos, percepções e conteúdos diversos. Em *Exufrida*, se acessa uma representação da cura. Também do cuidado, noção correlata que convida à auto-regulação. Afinal, “esse mal vai ser curado”.

REFERÊNCIAS

- ALLARD, P.; BLANCHI, J. P.; DALLEAU, G. et al. (org.). *Analyse du mouvement humain par la biomécanique*. Québec: Fides, 2011.
- BOGART, A.; LANDAU, T. *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- CSORDAS, T. *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- DEWEY, J. *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard, 2010.
- GEERTZ, C. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LE MOS L. F. C.; TEIXEIRA, C. S.; MOTA, C. B. Uma revisão sobre centro de gravidade e equilíbrio corporal. *Revista brasileira ciência e movimento*, São Caetano do Sul, v. 17, n. 4, p. 83-90, 2009.
- LÉOTARD, J. *Pirouettes et collants blancs: mémoires de Jules Léotard, le premier des trapézistes (1860)*. Paris: Éditions Mercure de France, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- LOPES, D. C. *Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica*. 2019. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MAUSS, M. Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, [Paris], v. 32, n. 3/4, p. 1-23, 1934.
- MAUSS, M.; HUBERT, H. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RABELO, M. C. Religião, ritual e cura. In: MINAYO, M. C. S.; ALVES, P. C. (org.). *Saúde e doença: um olhar antropológico*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994. p. 47-56.
- SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985.
- SPINELLI, C. *Circuits d'un art itinérant: festivals de cirque et échanges artistiques entre la France et le Brésil*. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia) - École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2015.
- SPINELLI, C. La fabrique du comique: le rire comme outil de communication dans le cadre de performances artistiques. *Ethnologies*, [Québec], v. 41, n. 2, p. 113-127, 2019.
- WALLON, E. (org.) *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud, 2002.

SPINELLI, CÉLINE: doutora em Antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris e pela Universidade de São Paulo. Foi professora e pesquisadora temporariamente vinculada à Universidade Federal de Pernambuco. ealiza pesquisa de pós-doutorado em Montréal (Canadá) junto ao IRSST, LABRRI - Université de Montréal..

REPERTÓRIO
LIVRE

DES/ATENÇÃO, NARCISISMO E A TRANSMUTAÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO EM BORN TO BE NA LIVE! – SELFISHCAMERA

*Dis/ATTENTION, NARCISSISM AND THE
TRANSMUTATION OF THE DOMESTIC SPACE IN
BORN TO BE NA LIVE! – SELFISHCAMERA*

*Des/ATENCIÓN, NARCISISMO E LA
TRANSMUTACIÓN DEL ESPACIO DOMESTICO EN
BORN TO BE NA LIVE! – SELFISHCAMERA*

ALESSANDRA MONTAGNER

MONTAGNER, Alessandra.
Des/atenção, narcisismo e a transmutação do espaço doméstico em BORN
TO BE NA LIVE! – selfishcamera
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **235-255**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Este ensaio conduz uma reflexão autoetnográfica sobre os modos de interação e relação virtuais instaurados pela *live*, enquanto recurso performativo, durante a pandemia da covid-19. Dessa forma, busca construir intersecções entre uma economia da des/atenção e o narcisismo do ciberespaço, com o objetivo de instituir uma base de análise do evento performativo ao vivo no contexto virtual. Para tanto, reporta-se à performance *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021), de Estela Lapponi, como caso de estudo. A partir da investigação da experiência *espectatorial* da autora são tecidas inter-relações entre os impactos da cibercultura na produção e na *espectação* da cena pandêmica. Estratégias de escrita performativas são igualmente implementadas como instrumento que possibilite estabelecer aspectos fenomênicos da experiência estética em questão. A cena *on-line* tem levado à transmutação da casa em um território de performance e, neste caso específico, à reapropriação do espaço doméstico pelo ato performativo enquanto um exercício de insubmissão do corpo feminino.

PALAVRAS-CHAVE:

arte da performance;
 performance feminista;
 pandemia da covid-19;
 performance no virtual;
 evento performativo.

ABSTRACT

This essay develops an autoethnographic reflection on the virtual modes of interaction and relationships instituted by live streaming performances during the covid-19 pandemic. Accordingly, it creates intersections between an economy of dis/attention and the narcissism of the cyberspace, with the intention of instituting a basis for the analysis of the live performative event in the virtual context. For that purpose, it reports to the performance *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021), by Estela Lapponi, as a case study. Interrelationships between the impact of cyberculture in the production and in the spectatorship of performance in the pandemic context are interwoven via the investigation of the author's *espectatorial* experience in this specific event. Performative writing strategies are implemented as a tool to approach the phenomenic aspects of the aesthetic experience in question. Online performance has led to the transmutation of the house into a territory of performance and, in this specific case, it resulted in the reappropriation of the domestic space as an exercise for the insubmission of the female body.

KEYWORDS:

performance art; feminist
 performance; covid-19
 pandemic; performance in
 the virtual; performative
 event.

RESUMEN

Este ensayo maneja una reflexión auto-etnográfica sobre los modos de interacción y relación virtuales establecidos por la *live*, como recurso performativo, durante la pandemia covid-19. De esta forma, busca construir intersecciones entre una economía de la des/atención y el narcisismo del ciberespacio, con el objetivo de instituir una base de análisis del evento performativo en vivo en el contexto virtual. Para tanto, si reporta a la performance *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021), de Estela Lapponi, como un estudio de caso. A partir de la investigación de la experiencia *espectatorial* de la autora se tejen interrelaciones entre los impactos de la cibercultura en la producción y en la expectación de la escena pandémica. Estrategias de escritura performativas son implementadas como instrumentos para establecer los aspectos fenomênicos de la experiencia estética en cuestión. La escena online ha llevado a la transmutación de la casa en un territorio de performance y, en este caso concreto, a la reapropiación del espacio doméstico por medio del acto performativo como un ejercicio de insumisión del cuerpo femenino.

PALABRAS CLAVE:

arte del performance,
 performance feminista,
 pandemia covid-19;
 performance en el virtual;
 evento performativo.



OESPETACULOVAICOMECAR

TOME SEU LUGAR; desligue o celular; performe os rituais do evento cênico (ao qual compareceu); volte sua atenção para o que/quem diante de si performa. Mantenha-se presente.

Essas eram, com frequência, as diretrizes-padrão de muitos eventos (da cena) ao vivo aos quais comparecíamos no contexto da normalidade anteriormente vigente: orientavam nossa presença em peças de teatro, espetáculos de dança e performances que ocorriam em espaços designados de *re/a/presentação* ou *performance* – salvo, sempre, as especificidades de cada formato e poética proposta. Como afirmar que tais diretrizes continuarão guiando nosso comparecimento a eventos da cena ao final do momento que agora vivemos? Na conjuntura (dita) presencial, eventos performativos ao vivo contam com as contaminações, as afecções e as relações estabelecidas pela convivência temporária de seus corpos constituintes. Contudo, essa forma de encontro e presencialidade demanda o deslocamento para um lugar designado, de modo a testemunhar o evento: um teatro, um museu, uma instituição cultural, um endereço diferente daquele que habito; uma esquina da cidade lotada. Implica deixar um mundo particular e privado, o território das atividades cotidianas e das atribuições do dia a dia, para então encontramo-nos com um outro tempo-espaço – não, necessariamente, separado da vida – que se estabelece por construções que o propõem enquanto

ação/cena/espetáculo. Essa demanda foi, em grande parte, suspensa neste momento, que ainda parcialmente vivemos, no segundo semestre de 2021, no Brasil.

A pandemia do novo coronavírus – que tem assolado o mundo desde março de 2020 – trouxe consigo um “novo normal”. Uma nova ideia de normalidade constituída pela exceção e antecipadora de processos referentes à conectividade, que viabiliza o trabalho e a interação remotos: questões que implicam na restrição da convivência e do ato de congregarmos-nos. No contexto pandêmico, pelos já não mais se tocam nas poltronas dos teatros, corpos não se encontram na materialidade da sua carne, e ar não se compartilha mais em auditórios, ou espaços institucionalizados de re/a/presentação. A orgia de corpos não é viável. A pandemia efetivou esses processos no desdobramento da nossa história civilizatória precisamente pela necessidade de implementação do isolamento social, e parece ter se inspirado numa distopia científica – que habitamos em/ com parcialidade. Hoje, de quando escrevo, a possibilidade de encontrarmos-nos já existe e alguns protocolos de distanciamento já estão sendo abandonados. Mas ainda é aconselhável que nos protejamos, cobrindo nossas faces parcialmente, e que, sempre que possível, não aglomeremos. A vacinação avança muito bem, mas esses cuidados ainda orientam as interações que se fazem agora possíveis. Durante o período de pandemia, restrições foram justapostas pela (i) ameaça à vida e (ii) pela precarização de existências (impressas justamente pelas restrições do momento). Logo, as Artes da Cena – pensadas de modo expandido – têm sofrido enormemente, por terem sua condição de presença compartilhada impossibilitada e pelo desamparo econômico que assola seus criadores e trabalhadores.

Contudo, com novos formatos de inter-relação virtuais também se fundaram outras formas de criação e práticas. O audiovisual, seus meios e possibilidades, sua bidimensionalidade que simula a in/completude possível para a cena do momento, assume papel de grande importância ao constituir-se como o formato mais utilizado, durante grande parte da pandemia da covid-19, para a viabilização e criação de eventos cênicos. Plataformas como o Zoom, o Youtube, e as mídias sociais são implementadas como espaços de veiculação e constituição da cena: ciberespaços. Dessa forma, o ao vivo tem se estabelecido pela *live*: suas intercorrências, possibilidades e, como não poderia deixar de ser, precariedades. Assim, a não mediação tornou-se mediada. O ao vivo também tem se proposto através da

reprodução de material previamente gravado e/ou articulado, mas apresentado aos moldes de um evento efêmero. Foco-me, contudo, na *live*, que constitui-se pelas instabilidades das nossas conexões – de internet ou outras.

A *live*, que é tão intangível, pela sua virtualidade, quanto concreta, pela conexão que possibilita ou não possibilita seu acontecimento – trava, congela, falha, cai. No antigo normal a falha da conexão entre aquilo que constituía o evento, performer-ação-espectador, não era tão declarada, não podia ser tão facilmente apontada: embora fosse perceptível no campo fenomênico. No novo normal, tecnologias e abordagens de tradução, entre o que foi criado para ser performado pela presença compartilhada de espectadores-ação-performers, precisaram ser forçadas. Assim, dentre as estratégias possíveis, alguns resquícios dos rituais que antes orientavam nosso comparecimento a eventos da cena foram mantidos. Ainda entramos em *salas*, só que agora por meio de *hiperlinks*. Esperamos pelo início do espetáculo e/ou da performance, em salas de espera designadas, pelo marco do que seria a abertura das cortinas, e que foi agora transmutado na espera (solitária) diante da tela preta que, num dado momento, faz revelar uma primeira imagem. De onde vivencio os eventos virtuais aos quais tenho comparecido, nesse novo normal, essa revelação nunca se constitui em esplendor, é sempre susto; e por vezes medo: do meu áudio ou câmera estarem ligados, por algum descuido qualquer. Ainda não nos encontramos na bilheteria, na fila ou no bar, ou no saguão antes do início do evento, mas construímos os nossos bares e saguões particulares – habitados apenas pelo nosso núcleo doméstico; bebês, gatos e cachorros, entre outros, tornam-se espectadores companheiros. Tornamo-nos presentes e performamos nosso comparecimento pela incompletude da nossa presença, pela sua virtualidade despossuidora de fisicalidade. Ainda, possivelmente, corremos para chegar a tempo para o início do evento; talvez não pelas ruas e becos da cidade, mas pela sala, banheiro e cozinha. Contudo, no novo normal, num potencial atraso não vivenciarmos a severidade de adentrar um local de re/a/presentação já ocupado por espectadores e corpos que performam; geralmente resguardamo-nos nas configurações do microfone mudo e da câmera desligada; no conforto do pijama que traz o aconchego perdido de outros rituais. Nos fazemos presentes mas não visíveis ou audíveis, somos sem suor ou cheiro, sem respiração ofegante. No novo normal, o espetáculo também começa, mas o que o determina?

#oespetaculovaicomecar: Pegue e ligue o celular ou o computador; encontre algum lugar da casa para instalar-se – talvez no escritório, talvez na cama, no sofá, provisoriamente no banheiro ou à mesa da cozinha; clique no link adequado; espere ser aceito; mantenha o microfone e a câmera desligados, se for o caso, para não competir com a imagem que realmente importa; tente focar-se naquilo que pela tela performa.

Como manter-se presente?



DESATENCAO

Estamos imersos num pélago de informações configurado pela internet e pelo ciberespaço, formado pela contínua conectividade e por corpos imateriais – visíveis e não táteis. Nos nossos encontros pandêmicos nos reunimos pelas configurações do formato da tela, de dentro do nosso pequeno quadrado na plataforma que viabiliza muitas das nossas reuniões pelas intersecções de uma rede de interação e conexão virtuais. Somos visíveis na tela pelo modo da galeria ou do *speaker view* (e suas variações) na grade de participantes, com quem virtualmente tecemos um evento. Estamos, ambos, aprisionados e libertos, juntos e separados: pelo enquadramento da tela, pelo ambiente virtual e pela rede que agora compomos. Nos fazemos existir por meio de um espaço não concreto, no qual não cabem nossos corpos físicos, feitos de esqueleto e de pele, mas que propõe-se prenhede possibilidades pelas conexões que articula. Assim, articulamo-nos na nuvem, tecnologia da existência que se perpetua pelo intangível conectado; *somos em rede*, num circuito operacional que agora determina o que podemos vivenciar enquanto evento, cênico ou não.

Pierre Levy (1999) equiva o ciberespaço à rede, que configura a comunicação viabilizada pela trama virtual entre os dispositivos que utilizamos para nos conectarmos à internet, ao mundo e aos outros. Logo, o ciberespaço que habitamos em eventos *on-line* equiva a uma trama que ajudamos a tecer – e que compomos

na medida que ela nos compõe –, pela efetividade ou colapso da nossa conexão digital. Nessa conjuntura, a internet configura a galáxia nesse nosso novo normal; numa textura tecida de gente, nuvem, comunicação digital e dispositivos eletrônicos. Ou, ainda, seria talvez Deus: onipresente e silenciosa. Veja que a internet enquanto Deus atende pelo artigo feminino – talvez essa seja a oportunidade de, finalmente, viabilizarmos Deus enquanto mulher. Assim, a internet (deusa) viabiliza uma rede de comunicação e produção, enquanto um espaço sem território ou um território imaterial, que constitui o nosso espaço de co/existência nos nossos atuais eventos e encontros *on-line*. Mas, assim como o evento cênico (espaço-temporal), o ciberespaço é também tempo: consumido pela densidade da tela, pelo vício do clique, pela busca que não encontra fim, e pela insatisfação que se perpetua a cada novo acesso – pela compulsividade esvaziada do “navegar a web”.

Em rede nos estabelecemos, através da nossa conectividade e da tecnologia que a possibilita, mas agora vivenciamos as afecções que nos tomam de modos diversos: ainda e igualmente pela embriaguez de atravessamentos que nos afetam, mas igualmente pelas constituições de nossos corpos ciborgue (HARRAWAY, 2009): braço construído de carne e aparelho celular, olhos de íris e luz azul. Se sou na tela, pelo meu quadrado constituinte na galeria de participantes que compõem um dado evento, *sou* porque existo no ciberespaço por meio de um dispositivo que me permite existir. Um dispositivo prostético que me constitui em presença para além da estrutura física do meu corpo. Sou corpo e presença em virtualidade: projetada e existente para além dos meus próprios confins. Nessas intersecções entre corpo material e virtual, prolongamentos prostéticos e aparecimento constituinte – órgão/membro e dispositivo – imprime-se uma vivência embriagada.

A tela não enquadra apenas a mim, mas também enquadra o mundo: que já não é mais redondo, como o sabemos, nem mesmo plano, como os terraplanistas o afirmam: é, agora, do formato que a tela o define, possui suas dimensões. Por meio dessa tela-mundo nos relacionamos, conversamos, vivenciamos experiências estéticas etc. Seria essa, parcialmente, uma trajetória de mão única? Somos inebriados pelas características da tela e pela overdose de estímulos que o rápido processamento de informações da rede nos proporciona. Logo, deambulamos em uma deriva accidental, pelas várias informações e experiências que não cessam

e que constituem nossas existências pandêmicas. E não existe porto para descanso, pois a casa tornou-se fábrica operacional; o doméstico transmutou-se no território do trabalho.

Nessa economia da atenção (DAVENPORT; BECK, 1988), que nos mantém compulsivamente informados e conectados para monetizar sobre nosso engajamento, fazemo-nos constantemente conectados e participantes das redes: seja para sustentarmos relações, seja para mantermo-nos informados, seja para nos instruímos ou, especialmente neste ensaio, vivenciarmos experiências estéticas. Contudo, descobrimo-nos desatentos pela atenção direcionada concomitantemente a várias intersecções desse ciberespaço que habitamos e, consequentemente, indisponíveis para sustentarmos nossa atenção por longos períodos. Nesse mergulho pelas diversas tramas que compõem a rede tornamo-nos distraídos. Como manter-me presente? Surfar a rede, pulando de um *hiperlink* para outro, de uma *hashtag* para outra, ou de um perfil para outro, *scrolling up and down*: assim nos movemos com o frenesi da des/atenção. Clica aqui, clica ali, posta isso, comenta aquilo. Se não posta, não existe. Para não deixar de existir asseguramos nossa participação em movimentos/protestos virtuais, nosso engajamento com temas do momento e com produtos, audiência dada a empresas, ideias e outras moedas de troca que circulam nessa cultura da *viralização*. Logo, alimentamos um tipo de economia que é sustentada pela nossa atenção não remunerada. Na economia da atenção nosso engajamento 'dá palco', faz circular informações e gera lucro pela exploração do nosso des/engajamento. Assim, como estabelecer experiências estéticas nesse contexto de des/atenção? Como manter-me presente no evento cênico ao vivo, no reinado do ciberespaço?



TELATELAMINHA

Ligo o dispositivo; deparo-me com a tela, vejo a minha face; entro na sala virtual que pude acessar por um *hiperlink* específico. Com frequência, uma vez mais, vejo a mim: tela, tela minha.

Nessa nossa interação em rede, na nossa habitação do ciberespaço por meio dos dispositivos que permitem conectarmo-nos uns aos outros – para além das limitações físicas e da impossibilidade de deslocamento e de aglomeração – além de enquadrar o mundo a tela também se estabelece enquanto espelho. Estamos constantemente vendo a nós mesmos, testemunhando a si, repetindo e reproduzindo a própria imagem. Se encontrar-te (leitor) na *live*, será difícil manter minha atenção sobre a tua face, porque minha própria imagem torna-se irresistível – dança diante dos meus olhos sua coreografia mais encantadora, o seu samba mais arrebatador. Veja: sou Narciso. Devoro a mim mesma num ato de compulsão pela imagem que reconheço como minha: consumo-me num movimento endógeno de ver-me vendo-me e no enamoramento por mim. Logo, contemplo e degluto a minha própria imagem que nunca (me) satisfaz. A falta de todo o resto que antes era possível, agora parece ser compensada pelo excesso dessa face reproduzida e reiterada pela tela. Existo porque me vejo nesse espelho, e porque através dele me faço ver: imagem de uma face desprovida de membros inferiores, pernas ou barriga. Meu quadril não dança nesse pequeno quadrado que habito na galeria de participantes da *live*, senta-se disciplinado pelo cerceamento do espaço que posso habitar. Sou Narciso tolhido. O mundo foi reduzido, as conexões foram alteradas/atualizadas e mesmo em rede e pelas conexões que ela possibilita vejo, repetida e continuamente, a mim. Sou organismo desorganizado pela sua hibridez: feito de pele, rugas, olhos, alumínio, orifícios, plástico e tela. Face achatada, humano braquicefálico, existência bidimensional habilitada pelo recorte da imagem que me cabe.

Somos Narciso(s) em rede: fascinados pela própria imagem e execrados pela in/satisfação que o consumo de si nos condena. Logo, engajamo-nos com os meios de reprodução e perpetuação da própria imagem, nosso corpo virtual, e sua condição de ciborgue; que afirma-se pela justaposição do escópico, do material e do virtual – híbrido de matéria orgânica e inorgânica, tátil e fugaz. E nesse ciber-mundo as nossas delimitações na galeria de participantes da *live* – na *polis* virtual – enquadram as nossas faces repetidamente nas suas possibilidades, nas suas mais variadas poses. Todavia, se sou corpo feito imagem no ciberespaço, sou especialmente *selfie*: possibilidade limitada do que posso ser, enfoque dado a apenas uma parte desse meu corpo. O enquadramento da *selfie* me imprime nessa engrenagem virtual ao mesmo tempo que me constitui, afirmando-se como

uma estratégia de instituição da identidade no ciberespaço. Contudo, como colocam Nerea Ayerbe e Jaime Cuenca (2019), essa é uma identidade provisional: temporária pela efemeridade do tempo da sua duração, pela impossibilidade de materialização da sua ocorrência, e pela sua falta tátil. Mas quando (mesmo) que identidades foram definitivas? No campo das mídias sociais, Ayerbe e Cuenca (2019) colocam que a *selfie* funciona como uma espécie de “marca d’água”, que valida e rotula os conteúdos produzidos e os compartilhamentos operados, atestando sua autoria. Logo, a *selfie*, enquanto gesto, performa a mim por meio dos meus próprios instrumentos. No ato de fotografar-me torno-me criadora e criatura, engajo-me na tarefa de construir o meu autorretrato que é agora re/produzido pelas teias do virtual. Assim, quando imersa na superestimulação do ciberespaço talvez a repetida afirmação da *selfie* seja uma forma de prevenir meu despedaçamento: meu desmantelamento nos *pixies* que formam essa imagem que exerço. Contudo, essa preservação parece constituir-se enquanto uma outra possibilidade de criação de si.

Se vejo-me constantemente, vejo-me pelo formato da selfie que toma o recorte que me cabe na tela. Vejo-me por essa tela-espelho e pelas performances que emprego para constituir-me no ciberespaço. Vejo a mim ou a outro? Sou corpo físico ou imagem? Habito a fisicalidade da casa que me acolhe ou a virtualidade da rede? Neste processo de ver a minha própria imagem coloco-me como matéria do visto e tema do próprio desejo: é essa recorrência quiasmática que me constitui no ciberespaço e que me faz existir pela/em rede, conectada pela potência dos próprios fragmentos iminentes da imagem que está prestes a se despedaçar ou congelar – pelas desconfigurações da imagem, pela falha da conexão. Sou Narciso prestes a ruir.



SELFISHCAMERA

SELFISHcamera (setembro de 2020)¹ é o nome de um videoarte produzido e performado pela performer e videoartista paulistana Estela Laponi em colaboração

1 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=SWhtn2IH5Fk>.

com Lirinha Morini – músico e professor de música. O trabalho compôs o ConVIDA SESC: uma seleção de trabalhos que se propuseram a explorar as condições e restrições da produção artístico-cultural durante a quarentena de 2020 no contexto da pandemia da covid-19. Igualmente, surgiu de explorações e experimentações da performer, conduzidas no domínio doméstico, através das circunstâncias e ferramentas de comunicação e trabalho que a quarentena a impôs. *SELFISHcamera* é uma das materializações de um projeto maior que também inclui as performances *SELFISHcamera – Born to be na LIVE!* (junho de 2020) e *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021) – performance da qual este artigo se ocupa. Lapponi (2021) explicitou, em entrevista concedida a esta autora,² que a motivação para as articulações exploradas nesse projeto – que engloba a investigação de uma linguagem performativa para a *live* – foi o luto por aquilo que já não mais é: pelo velho normal que possibilitava nossos encontros na constituição de eventos performativos, pelas nossas aglutinações de corpos e pela atual falência do compartilhamento de espaços e da (im)possibilidade de fazermo-nos presentes fisicamente; lado a lado. Portanto, tanto a impossibilidade da convivência física de corpos quanto o aumento do tempo dispendido *on-line* proporcionaram a elaboração de um novo olhar por parte da artista: um olhar voltado para e configurado pelo âmbito da sua casa.

O testemunho e a participação efetivados pela tela não apenas possibilitaram à performer alcançar aquilo/aquele com quem não pôde estar fisicamente; possibilitaram, também, redescobrir o espaço do seu próprio domicílio. As intermináveis reuniões *on-line*, as chamadas de vídeo, as inúmeras *live(s)* não apenas lhe tomaram a vida – invadindo-a na medida que seus pequenos atos cotidianos também se desdobravam concomitantemente ao tempo exercido *on-line* –, mas também transformaram a sua percepção da própria casa, enquanto estrutura e imagem. A portabilidade do dispositivo do celular, que Lapponi entende como constituinte do seu corpo – um de seus prolongamentos prostéticos –, e a agilidade literal da imagem capturada pela tela fizeram com que ela percebesse ângulos novos daquele espaço que há muito habita e que, também, já explorava e implementava na/pela/para sua prática artística. Novas perspectivas e ângulos inaugurais para a construção e viabilização de imagens foram impulsionados pelas formas moventes de capturar sua própria casa, pela câmera do celular, que a tornaram estranha ao (seu) olhar. Mareio da câmera, borrão da percepção: novos modos de

2 Estela Lapponi, em entrevista concedida a Alessandra Montagner, em São Paulo, via Google Meet, no dia 19 de abril 2021.

ver e fazer ver aquilo que há muito estava ali, corriqueiramente consigo. Nessas novas possibilidades, trazidas pelo confinamento e pelo estranhamento daquilo que repetidamente se vê, Lapponi viu surgir uma outra (nova) possibilidade para a investigação daquilo que chama de “corpo intruso” – corpo visível por sua não conformidade; corpo imigrante que não se funde ao contexto pelo qual transita e que, por isso, o revela; corpo abjeto que colide com o que é esperado de si; corpo DEF; estranho, desfigurado.³ O corpo intruso de Lapponi configura-se pela sua persona Zuleika Brit: corpo fora da norma que, como consequência, revela o sistema de normas que o exclui; corpo vestido de óculos que evidenciam sua estranheza, expressando especialmente sua presença singular.

A perspectiva da *selfie*, sua forma de captura da imagem, foi decisiva para este projeto, pois o espelho configurado pela tela enquadrava aquilo que se estabelecia em imagem para além da própria imagem da performer: como se seu olhar não tivesse sido capturado pelo enamoramento com a própria face – cerceado por Narciso –, mas (pelo contrário) conduzido a novas formas de perceber seus arredores. Nesse sentido, a tela operou para Lapponi aquilo que os óculos de Zuleika Brit proporcionam para quem a testemunha: ressignificou o contexto que a circundava. Dentro da pesquisa de linguagem com a qual Lapponi engaja-se neste projeto, a *selfie* é implementada como recurso que faz com que aquilo que estaria em segundo plano ocupe o protagonismo na imagem apreendida/gerada. O enquadramento *selfie* proposto pela performer não se dá pela imagem estática, mas pelo modo de manuseio da câmera que filma a performance. A *selfie* aqui não é foto, é enquadramento de vídeo produzido por quem é filmado; aqui, Lapponi filma a si própria em performance, numa redundância que engendra uma estética particular.

Na construção do seu endereçamento da noção de *selfie*, a performer lançou mão de um jogo de palavras no qual o narcisismo reiterado pela *selfie* foi proposto através da sua transmutação na palavra *selfish* – egoísta, na língua inglesa. *Selfie* e *selfish* são compostas pelo mesmo prefixo *self*: referente a si. A obsessão pela imagem de si, que povoa nossos dispositivos celulares e compartilhamentos em redes sociais – nossa prática fotográfica cotidiana que afirma, seja nossa beleza, seja nossos feitos ou conquistas – opera nesse projeto uma forma de comentário

3 Ver: <http://estelapponi.blogspot.com/2015/07/corpo-intruso-uma-investigacao-cenica.html>.

sobre a reiteração da própria imagem na nossa existência pandêmica – conectada, prostética, virtual.

Contudo, nas articulações composicionais desse projeto, construídas pelo recurso da *selfish camera* – a câmera egoísta –, a face da performer não assume a centralidade das imagens produzidas: é, precisamente, a casa que insurge enquanto protagonista. A tela-mundo propiciou, portanto, um reenquadramento da casa enquanto materialidade exploratória e performativa, transmutando-a em lócus de geração de potência de vida e agenciamento de insurgências concebidas por um corpo de mulher – tradicionalmente cerceado pelo domínio doméstico; domesticado. Desta forma, a câmera *selfie* enquanto recurso de produção e captura de imagem constituiu-se também numa forma de manifestação autocentrada (*selfish*), mas que, no caso, utiliza-se do narcisismo de modo expandido, a fim de focar a casa própria – não a si própria – como materialidade em evidência.



BORNTOBENALIVE

São 20h de uma quarta-feira do mês de abril do ano de 2021, data e hora marcadas para uma das apresentações de *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera*. Já possuo o *link* do evento e corro por vários dos cômodos da casa – do quarto no qual deixo meu filho dormindo para o escritório, que é também sala de estar – para chegar a tempo do início da performance. Sento-me, tenho comigo tudo que preciso (?), abro o computador, clico no *link* e então percebo que os pequenos minutos de atraso não me roubaram momentos da experiência: a tela de espera ainda está lá, com uma mensagem que anuncia a aproximação do início do evento. Antes que consiga pensar em qualquer outra coisa, e tomar fôlego, a performance realmente começa. O evento principiou; estaria eu contudo pronta para começar? Poderia estar inteira e presente diante daquela tela? Não seriam, de qualquer forma, inteireza e presença (*a priori*) pressupostos falaciosos na experiência do espectador? Não havia sobrado instantes para suspiro, para recompor-me, para descansar entre o momento anterior e esse meu comparecimento ao evento

performativo; não havia separação entre espaço doméstico e estético. Portanto, minha presença podia apenas ser negociada pelas circunstâncias da pandemia, do cansaço e da tela reiterada – tela-mundo, uma vez mais.

A performance começa – como mencionado acima – como um susto, pela revelação das imagens de Morini e de Lapponi, lado a lado na tela: cada um possui o seu recorte da imagem, sua *selfie*, seu espaço de performance. Vemos Morini ajustar algo não visível para a câmera, num cômodo com camisetas verdes penduradas ao fundo, um banco posicionado logo atrás de si e vários outros objetos – máscaras artísticas e sanitárias, outro banco, sua guitarra –, todos iluminados por uma luz verde. O espaço inicialmente apresentado como o de Lapponi, por sua vez, enfoca uma parte do que parece ser sua sala de estar – com um sofá e uma janela-vitral – no qual também vemos camisetas verdes penduradas e reconhecemos a luminosidade da mesma luz verde. As imagens dos dois performers são colocadas lado a lado, e abaixo delas lê-se a *hashtag* #ditaduranuncamais, numa barra que as conecta e enquadra. Eles performam a partir do mesmo espaço, da Casa de Zuleika (Brit), e de Estela Lapponi, mas em cômodos separados, respeitando os protocolos de distanciamento social necessários na pandemia. Morini senta-se no banco, pega sua guitarra e começa a tocar os primeiros acordes. Lapponi – que é corpo e câmera, videomaker e dançarina – performa e filma ao mesmo tempo, fazendo a imagem girar rapidamente e experimentando com a relação detalhe-todo: que mostra a si para revelar o seu entorno-casa. A melodia é inebriante e inebriante também se faz a dança e o movimento da câmera inquieta da performer (em oposição à câmera estática do músico). Uma série de sobreposições configuram-se ao longo do evento, tecendo relações entre dança, música, deficiência, ativismo, quadril, embriaguez sensorial, empreendedorismo artístico – performance de um outro mundo possível, criação de uma galáxia performativa num espaço distante e num tempo que ainda não é; portanto, pode ser melhor que este.

As imagens produzidas pela performance são verdes em sua maioria, aludem a um ambiente futurista e extraterrestre; numa outra galáxia, num outro planeta onde performance, música e dança articulam-se a palavras de protesto e poesia através de *hashtags*. - 64 + 69⁴ diz um *stencil* pendurado numa coluna qualquer da Casa de Zuleika: mais prazer e menos autoritarismo. Socorro, #queroseret. Me tirem

4 Esta obra foi produzida pela poeta multimeios e artista de rua Flávia Teodoro, que produz lambe-lambes sob a designação de Lambe, bem! Ver: https://www.instagram.com/Lambe_bem/?hl=en.

do mundo, me levem do Brasil: tudo parou e nada mais move num ritmo viável para que escapemos desse atterramento paralisante nas nossas próprias casas, a tragédia diária das mortes que chegam como enxurrada e o arrebatamento do desamparo da pobreza crescente. Num dado momento, a palavra *#genocida* (acompanhada de sua *hashtag* correspondente, inscrita na tela) é clara e repetidamente articulada por Lapponi numa aproximação da sua boca da câmera – uma demonstração de repúdio ao governo de Jair Bolsonaro e sua necropolítica (MBEMBE, 2018) no enfrentamento da pandemia. Sua boca fala pelas bocas de muitos de nós, mesmo que som não seja proferido ou ouvido; fala como pode falar. Sua boca também fala pelos seus, outros corpos com deficiência que pela sua voz não gritada, também, gritam: “Vocês, bípedes, me cansam”. Venha, *#salvesequemquiser*.⁵ Suba na nave de *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera*, dance ao som de Morini com a câmera dançarina de Lapponi percorrendo essa casa-planeta intergaláctica, adentre esse universo performativo da *live* para exercer uma outra prática de existência nesse momento de catástrofe. Como, se mal consigo manter-me aqui diante da performance ou da tela? Como, se não posso fixar-me a muito nessa cultura da desatenção que me faz ausente na habitação do meu corpo próprio? Que presença desatenta é essa que exerço no evento performativo *on-line*, na *live* para a qual Lapponi nasceu (*born to be na live*)?

As *hashtags* e palavras presentes na performance são inscritas na tela, nas camisetas expostas/penduradas pelos cômodos e, igualmente, em *stencils* e lambe-lambes distribuídos pelas partes que vemos da casa. Essas inscrições, que estabelecem-se entre a poesia e o protesto, orientam o percurso de Lapponi na sua dança e, igualmente, na sua condução da câmera *selfish*: fazendo da sua casa uma casa-livro; que também é dança, é vida, é melodia traduzida em imagem – mareada, borrada e precária como a (arte da) performance. Sua performance assemelha-se a uma incursão nossa no seu mundo, estruturado pela sua casa. E essa incursão é igualmente guiada pela guitarra solo de Morini, que acompanha a imagem dessa performer solo, em movimentos circulares que se aceleram para, então, desacelerarem. O corpo todo de Lapponi move-se na/em imagem e contamina o meu, que da cadeira também pensa querer mover-se, mas não o faz. O enfoque inicial na face de Lapponi percorre, ao longo do evento, várias partes do seu corpo até se assentar no seu quadril. Ancas de mulher (cisgênero) que movem a imagem e, também, fazem mover o mundo. Mas que mundo se

5 Esta *hashtag*, presente tanto enquanto inscrição na tela quanto na camiseta usada por Lapponi em alguns eventos da performance, estabelece uma ponte com o coletivo de intervenções artísticas Projeto Matilha. Ver: <http://projetomatilha.blogspot.com/>.

move aqui? O mundo-tela ou o mundo-mundo? Ao longo da obra o quadril da performer assume o protagonismo da *selfie* que, tradicionalmente, enfocaria sua face. Mas esse é um protagonismo que gera escapes, momentos de reclusão do protagonista para breves monólogos por parte da casa ou outras partes corporais. No que tange o quadril, contudo, ele é tão importante quanto a face no que compete o valor atribuído social e culturalmente às mulheres: nos faz visíveis e proporciona leituras da nossa idade, da nossa forma física, da nossa vitalidade sexual e, até mesmo, da nossa capacidade reprodutiva. Logo, dentro dessa abordagem, seu quadril pode qualificá-la enquanto desejável: seja para amante, seja para parir, ou enquanto objeto sexual. Contudo, a exploração que a performer faz dos movimentos do quadril serve, também, um outro projeto, que articula movimento, espiritualidade e cura – pilares da sua prática. Assim, as ancas femininas em *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* ultrapassam seu papel de servidão – ao patriarcado e ao capitalismo – para adentrarem o campo do desejo e da agência, de mulher-performer que transforma sua casa no seu campo de batalha, seu pelotão de luta. Que nasceu para desejar e por isso performa sua dança de vida e protesto.

Mareio e precariedade similares aos das imagens compostas pela performance parecem replicarem-se na minha experiência espectral da performance. Percebo-me distraída. Os pequenos levantes do corpo, a vontade de querer dançar, não são suficientes para gerarem movimento, motivação. Sou, neste contexto, espectadora doméstica: vivencio e compareço ao evento performativo no contexto da minha casa, pelo aconchego da rotina que ela abriga. A vivência continuada dos mesmos cômodos, a ausência de grandes movimentos e a repetição das mesmas tarefas fazem instituir-se uma corporeidade apática e reclusa. O escape é sempre a rede de pequenos prazeres imediatos que nos mantêm, ainda mais, desatentos: as mídias sociais, a internet. Uma vez mais: como fazer-me presente, sentir-me viva pelos levantes desse corpo sem movimento, no evento performativo *on-line*?

A relação espectral proposta por *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera!* não demanda uma presença centrada e comprometida. Pelo contrário, enquanto evento performativo, a performance me permite o exercício de um testemunho que assume a impossibilidade de sustentação da atenção. Melhor dizendo, a

performance encoraja uma reação espectral descentralizada e navegante. A implementação das *hashtags*, além de engajar-se com a cultura digital das mídias sociais, que norteia muito das nossas existências na atualidade, me autoriza à deriva virtual; me permite escapes do evento para a checagem, concomitante, de cada uma das *hashtags* implementadas e inscritas na performance. E essa checagem me leva à uma rede de outros artistas, cujos trabalhos estão expostos ou interseccionados com a performance em questão. *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* não tenta replicar ou traduzir os pilares que constituem o evento performático presencial, não se configura enquanto apenas uma solução possível para o momento pandêmico. Constitui-se, me parece, a partir da gramática que orienta nossa navegação e práticas relacionais e existenciais no âmbito da cibercultura e dos modos de (des)atenção implicados nele. Lapponi tomou e propôs a *live* enquanto terreno de investigação de uma poética performática, e o fez de forma a articular uma experiência do evento que não nega a desatenção. Logo, autoriza o meu divagar; as minhas fugas do evento e a impossibilidade de replicar os modos de atenção vivenciados em eventos performativos presenciais, no antigo normal. Seria esse um pressuposto para a experiência espectral da *live* de performance? Seria essa a forma de participação possível, no evento performático *on-line*?



CASADEFORÇA

Em *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* a câmera egoísta de Lapponi captura uma sobreposição de camadas que constituem e entrelaçam o olhar e o exibicionismo. Ela performa para a câmera que ela mesma opera, logo performa para si: enquanto espectadores somos, em parte, um resultado acidental do seu agenciamento. A performer coloca-se enquanto vista e vidente, criadora e criatura, imagem e ideia, corpo e dispositivo – ciborgue, ET –, nasceu/nascida para estar na *live* (como sugere o título da performance): para performar, fazer-se ver pelo próprio olhar, mediado pela câmera que opera. Logo, esta performance constitui-se num agenciamento audiovisual de uma estratégia de performance

feminista, pois confronta o local atribuído ao corpo feminino: de materialidade exposta apenas à apreciação do outro, geralmente masculino (SCHNEIDER, 1997). O exercício do papel de *videomaker* coloca a performer no comando daquilo que pelo seu manejo da câmera testemunhamos: da sua casa e do seu corpo. É um de seus braços (apenas) que ao dançar concebe e enquadra o direcionamento e os ângulos de imagem que a sua performance nos propõe: vemos o que ela quer que seja visto. Veja que a casa a partir da qual a performance se estabelece é também a casa na qual a performer reside; portanto, é parte integrante de si, do seu universo. Assim, Lapponi assume enquanto artista, e pela concepção dessa (sua) performance, o papel da mulher-performer que compõe sua obra através de si, e de seus prolongamentos estruturantes (a casa, a câmera), desmantelando binários estruturais no campo da produção artística que entrelaçam o público e o privado, arte e vida, performatividade e banalidade – Lapponi faz performance.

Dessa forma, *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* constitui-se num agenciamento performativo articulado por uma mulher-performer – juntamente de seus colaboradores e convidados –, a partir e através das suas próprias circunstâncias, subjetivas e materiais. Aqui, na verdade, casa e corpo articulam-se enquanto residência: de onde se existe, daquilo que nos abriga. Contudo, também se articulam enquanto campos de geração de potência. O corpo feminino em performance, concebido e exercido pela mesma criadora/criatura, engendra – enquanto ato – estratégias de insubordinação ao patriarcado, que definiu, por meio de uma estrutura de exploração, o domínio doméstico (a casa) como terreno de invisibilidade que é designado às mulheres. Vê-se aqui que tanto a casa quanto o corpo feminino, a partir de uma perspectiva cisgênero, são construções domesticadoras que servem à uma máquina de exploração dos corpos das mulheres para fins de reprodução e para a prática de tarefas de cuidado – trabalhos invisíveis, não remunerados, que fazem gerar uma economia que não as favorece (FEDERICI, 2017). Nesse sentido, a apropriação de Lapponi da casa enquanto instrumento de geração de performatividade, articulada entre o protesto e a poesia, institui uma série de transgressões à norma patriarcal que cerceia o corpo feminino à uma perspectiva despotencializadora do domínio doméstico. Transgressões que tangem o tipo de existência exercida por uma mulher-performer, a forma que ela agencia a sua obra e a coloca no mundo e, igualmente, como utiliza-se do espaço doméstico enquanto

estrutura viabilizadora da projeção do seu trabalho e enquanto território de troca e congregação com outros artistas.

A Casa de Zuleika, residência/estúdio de Lapponi e espaço contemporâneo – que fomenta, abriga e viabiliza a produção da performer – foi nomeada a partir da *persona* da performer (Zuleika Brit), mas não deixa de ter sido igualmente nomeada a partir de (Estela) Lapponi – considerando que uma *persona* estabelece-se por entrelaçamentos entre a pessoa do performer e o ato de criação. Zuleika Brit é um recorte amplificado de parte de Lapponi, a materialização do seu “corpo intruso” que não encontra abrigo em muitos cantos que frequenta; faz-se antagonista dos contextos pelos quais transita. Precisa assim, construir abrigo para si, uma casa toda sua. E, nessa empreitada, ressignifica a relação entre casa e corpo feminino. Cabe ressaltar que a implementação que Lapponi faz da sua casa não é recente, existe há muitos anos e não foi forjada para o contexto da pandemia. Ela nasceu da necessidade de criar para si um espaço de performance que pudesse acolher e fomentar a sua obra, impulsionando a construção da sua presença dentro da cena performativa; configurando-se, portanto, numa forma de empreendedorismo cultural: na fundação de um espaço cultural que promove a criação e circulação das artes performativas como um modo de geração de capital – um modo de sobrevivência.

Domicílio, doméstica, domesticada: palavras e variações a partir do mesmo tema. Domesticar é verbo, configura ação, que sugere outros verbos: amansar, domar, civilizar, “submeter (a força da natureza) ao domínio do homem”. (DOMESTICAR, [202-]) Aqui ‘homem’ refere-se às pessoas humanas, à humanidade: construção concebida por meio de uma história escrita pelo masculino, feita de violência e do apaziguamento das forças que escapam ao inteligível. Contudo, embora tenhamos Morini performando sua melodia vigorosa ao lado de Lapponi, em *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!*, é o agenciamento do corpo feminino em performance que aqui prevalece, que faz vida e constitui pujança: pelo seu ato performa/ativo, pela sua condição DEF, pela sua dança, pelas agregações que intersecciona na performance, pelas suas ancas, e, especialmente, pela sua apropriação do domínio doméstico como campo de potência performativa e artista de mulher-performer. Lapponi confronta muitos dos discursos e perspectivas atrelados à sua corporeidade pela sua performance: a) confronta a expectativa pelo testemunho da “superação” exercida por um corpo com deficiência, que dança e performa, e b) desmantela a casa

enquanto terreno de submissão e domesticação das mulheres. Sua casa – a de Zuleika – é sua força, sua fortaleza que a permite performar, o abrigo que propicia seu protesto e constitui sua proposta para um outro mundo possível, feito de poesia e performatividade. Assim, Lapponi exerce seu corpo-casa, sua casa-corpo, seu corpo intruso enquanto “casa de força”, como o pretende The Famous Lauren Barri Holstein⁶ (GORMAN, 2017): lócus de potência que vaza dos cerceamentos a si atribuídos, que pratica sua insubmissão diante do contexto e agencia possibilidades de articulação de outros mundos – performativos, intergalácticos – nos quais ela não se cala mesmo quando a ausência de voz é a sua condição.

Não me parece ser por acaso que o título da performance, *Born to be na live*, alude a um jogo de palavras que emprega a proposição de um exercício para a esperança. Quando lido rapidamente: *Born to be nAlive* – aponta para duas possibilidades: nascida⁷ para estar ao vivo (*live*) ou nascida para estar viva (*alive*). Desse modo, pelo evento performativo *on-line* configurado no campo do ciberespaço e pelas suas atribuições de câmera *selfish*, que articula *selfie* e narcisismo, *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* configura-se numa performance engajada com a gramática da cibercultura, e aspectos da des/atenção e do narcisismo que nela circulam, por meio da reapropriação da casa por parte de um corpo feminino que, pela sua insubordinação, propõe um outro mundo possível: um mundo temporário que serve à potência de vida. E é também da minha casa, enquanto espectadora, pelos entrelaçamentos entre experiência estética e vivência doméstica, que eu, portanto, me inebrio, mesmo que timidamente, com a dança e a música inebriantes de Lapponi e Morini. Vivencio o evento performativo enquanto uma estratégia de (re)existência, uma forma de produção de vida, e um grito que me resgata, por alguns minutos, da apatia da corporeidade *espectatorial* pandêmica.

6 Performer americana radicada no Reino Unido. Ver: <https://www.thefamousomg.com/>.

7 Adjetivo feminino, pois falamos de Lapponi.

REFERÊNCIAS

AYERBE, N.; CUENCA, J. El *selfie* como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la autoimagen desde el arte de acción. *Papeles del CEIC*, [s. l.], n. 2, p. 1-16,

2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/765/76566980004/html/>. Acesso em: 22 out. 2021.

DAVENPORT, H.; BECK, J. C. *The Attention Economy: understanding the new currency of business*. Boston: Massachusetts: Harvard Business School Pres, 1988.

DOMESTICAR. In: DICIONÁRIO Aulete Digital. [S. l.]: Lexicon Ed. Digital, [202-].

FEDERICI, S. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

GORMAN, S. Interview with Lauren Barri Holstein. *Reading a sawoman*, [s. l.], 9 nov. 2017. Disponível em: <https://readingasawoman.wordpress.com/2017/11/09/interview-with-lauren-barri-holstein>. Acesso em: 22 out. 2021.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do séc. XX. In: TADEU, T. (org.). *Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

LEVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SCHNEIDER, R. *The explicit body in performance*. New York: Routledge, 1997.

MONTAGNER, ALESSANDRA: doutora em Artes da Cena (2108) pela UNICAMP. Mestra em Artes (2012) pelo Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Bacharel em Direção (2006) e Interpretação Teatral (2005) pela UFSM. Pesquisadora. E-mail: alessandramontagner@gmail.com..