

COREO-HIPERBIOGRAFEMA

Alexandre Dias Cardoso Lindo¹

RESUMO | ABSTRACT

Este ensaio reflete sobre minhas experiências de angústia, necessidade de trabalho acadêmico e articulação teórica no auge momento pandêmico de Covid-19, entre 2020 e 2021. Coreo-hiperbiografema trata de coreografar materiais traumáticos, fragmentos, restos, traços, numa dança ritualística, onde o espaço doméstico é/foi cenário arquitetônico e cibernético de comunhão e transmutação de imagens corporais digitais, propiciando alívio psíquico durante o isolamento.

Palavras-chave: corpo, trauma, repetição, coreo-hiperbiografema, saúde psíquica.

This essay is on my experiences of anguish, need for academic work and theoretical articulation within the pandemic period of Covid-19 between 2020 and 2021. Choreo-hyperbiographeme deals with choreographing traumatic materials, fragments, remains, traits, into a ritualistic dance where the domestic space is/ was architectural and cybernetic scenario of communion and transmutation of digital body images providing psychic relief during the isolation.

Keywords: body, trauma, repetition, choreo-hyperbiographeme, psychic health.



Figura 1. Print do experimento *La trace chez soi*, Alexandre Lindo, 2021.

¹ Alexandre Lindo é ator-performer. Interessa-se pelos seguintes temas: coreografia, estética queer, estilística performativa, língua[-gem], performance autobiográfica, psicanálise, semiótica francesa, teatro de máscaras. Mestrando pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em estudos performativos, com o projeto de pesquisa O Éthos Abissal: semioses do gênero fluido ao hipertexto/hiperbiografema (estilística performativa), apoiado pelo Programa de Excelência Acadêmica-PROEX CAPES. Sítio pessoal: <<https://cargocollective.com/Alexandre-Lindo>>.

“Fala um pouco o que você pensou pra gente”. Frase repetidamente dita para cada performer, por Karina Almeida, depois que tínhamos assistido ao *link* da videodança pessoal de cada participante do curso *Por uma lógica do corpo: cinestesia e coreografia na criação em videodança*, realizado no segundo semestre de 2021, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Pensar. Verbo que remete à atividade mental e, portanto, a conteúdos semióticos que formam a nossa psique. Uma língua é um sistema semiótico complexo e é através dela que compreendemos e sentimos o mundo. Segundo Bevidas (2020), o afeto nos é imanente, vem intralinguagem. Não há um corpo puro, ontológico; o estatuto do corpo é híbrido desde sua gênese, pois não pode escapar da linguagem que nele age inextricavelmente e funda sua psique.

Em 2013, a professora italiana Stamatia Portanova lançou o livro *Moving without a Body*, no qual concebe coreografia como uma forma abstrata de compor padrões de movimento no pensamento. Expandindo para o ambiente, ela argumenta que coreografia como movimento-pensamento explicaria o motivo de ações coordenadas de bandos de aves ou de carros poderem ser definidos como tal — visão que corrobora a de Foster (2016): “os edifícios podem coreografar o espaço e o movimento das pessoas através deles; câmeras coreografam a ação cinematográfica; aves executam coreografias intrincadas; e o combate na guerra é coreografado.” Essa compreensão parece estar surgindo em diferentes áreas do mundo (MORAES, 2019, p. 369).

Assim, podemos dizer que a *performance*, mesmo que “invisível” para os outros, vai nascendo na mente. E dela contornos materiais vão ficando mais perceptíveis, sejam pelos movimentos de nosso corpo, sejam pelas manipulações que fazemos com as outras corporeidades que nos rodeiam, como as do espaço doméstico, com as quais a partir de março de 2020 ficamos, praticamente dois anos restritos, reconfigurando o estar nesse novo mundo.

Merleau-Ponty (1999) traz a noção de *carne*: eu-mundo. Eu em relação com o mundo também sou parte dele. O mundo em que vivemos hoje, 2020, enfrenta uma crise sanitária, a pandemia de Covid-19, que desde o ano referido acima, modificou os modos de relacionamentos. Os encontros que eram presenciais passaram a ser insistentemente mediados por plataformas digitais.

As relações afetivas ficaram um tanto abaladas. A pandemia tornou-se, então, como diz Maria Homem (2020)², “uma lupa sobre a alma do laço”, essa lente de aumento, amplificando nossos sentimentos, seja pelo excesso de afastamento, seja pelo excesso de proximidade.

² Em *Lupa da alma*, 2020 (episódio 1: Modo “ZOOM” de viver | Café Filosófico).

A pandemia nos disse: estátua! E essa parada brusca fez uma convocatória à nossa autorreflexão, que se imprime nos modos de dizer, performar, dançar, etc. Um depoimento não precisa ser necessariamente uma manifestação verbal, pode ser um gesto, um movimento atravessado por um sentimento, ou mesmo uma composição híbrida. Assim sendo, os conteúdos vão se materializando em um plano de expressão.

Em 2019, em uma oficina de dança dentro da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, acabei me envolvendo afetivamente com Guilherme Delazzari que orientava práticas de corpo. A cada dia era uma nova descoberta. Ao fim desse ano, ele, eu, e mais algumas amigas confraternizamos juntos. Entrou o ano de 2020, e em março iríamos preparar alguns comes e bebes na casa dele. Foi quando a pandemia eclodiu, interrompendo vidas, projetos, atividades, arquivando desejos, expectativas e planos em curso.

O corpo amoroso ficou assim pairando num espaço do não-saber. Os encontros presenciais, as paqueras, os toques, os abraços, os olhares, tudo aquilo que convoca a presença física do nosso *corpo* no jogo afetivo foi transferido para plataformas digitais: *instagram*, salas de conferências virtuais, *whatsapp*, etc. Passamos a acompanhar as atividades um do outro desse modo.

Convidei-o para participar de um trabalho de Pós-Graduação comigo, dentro da disciplina *Práticas performativas: coralidades e arquiteturas do corpo*, ministrada por Marcelo Denny (in memoriam) e Marcos Bulhões, uma forma de ter mais por perto sua presença. Assim, ele esteve mais próximo, vendo e participando de uma *lecture performance* sobre o tema do abismo. Confira o arquivo pessoal do estudo-experimento: <https://www.youtube.com/watch?v=yqaZrdRdQZk>.

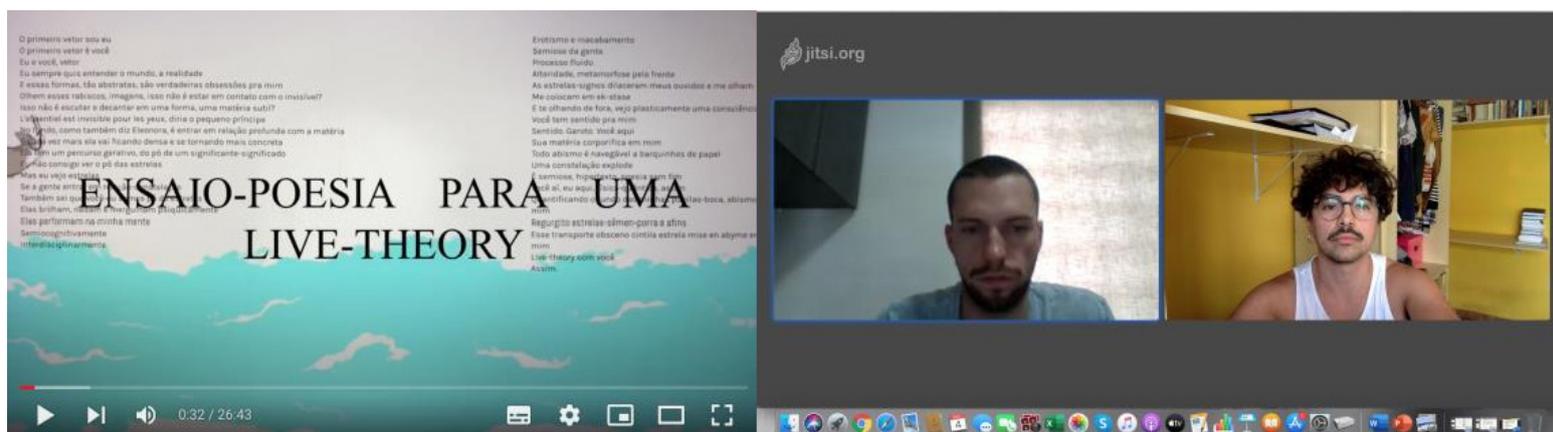


Figura 2. Print do experimento *Abismo: palestra-performance*, Guilherme Delazzari e Alexandre Lindo, 2020.

Eu cantei, escrevi poemas, articulei teorias, e nós dançamos as letras. Disso, muitos arquivos e memórias foram criados por meio de nossos encontros

na sala de conferência virtual. Em alguns momentos, a conexão era tão grande que a mídia parecia ser o meu próprio corpo. Corpo expandido. Estendido. Busquei experienciar essa *carne* de que fala Merleau-Ponty (*Fenomenologia da percepção*, 1999) pela potência do meu corpo amoroso.

Todos aqueles arquivos e memórias, como estilhaços de um tempo incerto, flutuavam não-linearmente, pois nem sempre temos o controle racional daquilo que sobrevém a nós mesmos como lembranças, desejos e afetos. Tais estilhaços, fragmentos amorosos, que dizem respeito a traços, até mesmo idiossincráticos, de biografia, Roland Barthes aponta pela primeira vez em *Sade, Fourier, Loyla* (1971) como biografema:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens, (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (BARTHES, 1971, p. XVII).

Em seguida, o mesmo autor, em *A Câmara Clara* (1984), diz “[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51). Percebemos ainda no biografema, idiossincrasias e pormenores talvez desimportantes para alguém. O biografema não está ligado a uma biografia oficial, mas à potência da disseminação de novas escrituras.

A poética (*poiein*) de novas escrituras, para mim, se deu ao lidar com o trauma. Trauma, do ponto de vista semântico, vem do grego cujo significado é “ferida”. Na medicina, está associado a acontecimentos não previstos e indesejáveis causando danos, patologias. Podemos pensar a Covid-19 como um trauma coletivo enquanto quebra de fluxo de um mundo anterior de perspectivas, de desejos, de planos. Crise que acentuou fenda, lacuna, ferida, vazio, angústias. O trauma da distância. Para tentar suturar essa distância e o desejo do presencial, só me restou performar e reperformar aqueles arquivos e memórias do *abismo*. Esse reperformar está ligado ao conceito de *comportamento restaurado ou reiterado* de Richard Schechner, para quem um comportamento nunca se dá pela primeira vez. No ensaio *O que é performance?* Schechner (2003) diz que

“honrar o que é ordinário é observar quão ritualística e a vida diária e o quanto esta é constituída de repetições” (p. 27).

Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinaados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro (SCHECHNER, 2003, p. 28).

Ainda nesse mesmo ensaio, Schechner diz que a “união entre homem e máquina tem também qualidades eróticas” (p. 32). Isso ratifica o corpo amoroso. Corpo erótico vivenciado pela plataforma de videoconferência. Os hábitos, rituais e rotinas da vida pandêmica vividos pela sala virtual geraram considerável material, que são comportamentos reiterados ou restaurados que podem ser “tratados como um cineasta trata um pedaço de filme” (p. 33). Pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos, segundo o autor.

Um comportamento pode ser restaurado a partir de “mim mesmo” *em outro tempo ou estado psicológico* [psiquê] - por exemplo, contando uma história ou encenando para amigos detalhes de um acontecimento *traumático* ou comemorativo (SCHECHNER, 2003, p. 34, grifo nosso).

Este ensaio não deixa de ser um comportamento reiterado na medida em que volto para a memória com Guilherme. Como diz Janaina Leite (2014), reiterando Vivi Tellas: “pessoas são arquivos vivos”. Tratar a memória, os fragmentos daqueles arquivos, como se trata um pedaço de filme é poder invocá-la como hipertexto, como um processador de imagens. Mas que tipos de textos são esses? Como já observamos, são biografemas. Mantive o prefixo hiper e a ele acoplei o biografema, criando assim o neologismo *hiperbiografema*. Entendemos então por hiperbiografema uma constelação fragmentar de imagens de mim e do Outro. Texto composto por outros textos que são, na verdade, a reunião de traços de biografia, gestos acentuados, *punctuns*. Em *A Câmara Clara* (1984), Barthes faz uma belíssima reflexão sobre a fotografia e a morte, a ressurreição, a alucinação, terminando seu processo reflexivo chamando a possibilidade louca da fotografia como o êxtase fotográfico. Lá, ele nos apresenta a dois operadores analíticos: o *studium* e o *punctum*.

[...] é ele que parte da cena como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe essa palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo, são de fato, como que pontuadas, as vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, *pequeno buraco*, pequena mancha, pequeno

corde — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p. 46).

O *studium* para Barthes está para o comum, o banal, a sensatez, ao passo que o *punctum* está para a flecha, a ferida, a marca, o pequeno buraco, o corte, e também para a força, a vertigem, o abalo, o satori. Hal Foster, se apropriando do *punctum* barthesiano, diz em *O Retorno do Real* (1996) que “o *punctum* rompe o anteparo e permite ao real se expor. O real, diz Lacan usando um trocadilho, é *troumatic*, [...]” (p. 168). Com o RSI (Real, Simbólico e Imaginário), Lacan ampliou o conceito de inconsciente, diz Philippe Willemart (2009, p. 65). Articulando esses conceitos, interessa-nos a fala de José Luiz Fiorin (1998): “o campo das determinações inconscientes é a semântica discursiva” (p. 19). Ou seja, o plano manifestado simbólico. Isso quer dizer que, ao se manifestar, o inconsciente já irrompe híbrido (jogo de forças entre o inconsciente-consciente) como um texto. Os textos do *Abismo: palestra performance* passaram por um processo de filtragem. Como? Eu fornecia um estímulo, uma atividade, um jogo, já Guilherme respondia com outra forma de material. Dessa forma eu selecionava um pedaço que achava interessante.

Assim, esses textos podem ser disseminados no plano verbal, musical, imagético, gestual e também por *hiperlinks* em processos criativos ao se escolher determinados materiais para criação de videodanças, dramaturgias, coreografias, etc. Textos oriundos de jogos, teorias, depoimentos, gestos acentuados, traumáticos, *troumatics* podem nos levar ao abismo. O que nos permite pensar numa cartografia de abismo mítico pessoal e/ou coletivo. Esse comportamento ético que se repete por distintos modos de ações perfila um éthos abissal, uma performatividade abissal: a performance do abismo.

FORMAS DE DEPOIMENTO: O ABISMO DANÇADO

Um depoimento não precisa ser, necessariamente, como observamos, uma manifestação verbal. Depoimentos podem ser também gestos, movimentos. Segundo Norma (DISCINI, 2015), que retoma Merleau-Ponty, “a percepção já estiliza” (p. 156). Ainda segundo a professora semiótica, “a percepção como semiose encontra manifestação na escala de estesia do lógos, considerado constitutivamente conotado” (p. 244). Estesia é sensibilidade e lógos é discurso-texto. Assim, o *estilo* de movimento, e estilo como percepção conotada do mundo, respalda estilos coreográficos.

Em *O conceito de coreografia em transformação* (MORAES, 2019), Juliana diz que “uma vez que o ambiente se transforma, toda a rede sistêmica

do discurso coreográfico também se modifica” (p. 367). Isso implica dizer que há uma *semiose*³ *coreográfica*, ou seja, a semiose é a percepção conotada do mundo se relacionando com tudo. Ainda nas palavras de Juliana, “coreografia passa a ser vista como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e se afetam reciprocamente” (p. 374). Por sua vez, Luiz Thomaz Sarmiento Conceição (2013) fala em *hipercoreografia*, que é a relação entre *performer* e mídia para a composição coreográfica. Para o pesquisador, a percepção mediada ICD (Imagem Corporal Digital) pode conduzir a uma reflexão autocrítica:

Nesse sentido, a autocriação do artista por meio das imagens digitais apresenta novas realidades sobre a dança e o corpo que dança. Novas realidades baseadas na multiplicidade e polissemia da imagem corporal. Pensar no corpo como multiplicidade sónica é fundamental para pensar a multiplicidade coreográfica que as interfaces criativas do ambiente digital possibilitam (p. 117).

Partindo então de minha reflexão no mestrado sobre hiperbiografema, conforme previamente argumentado acima, e articulando-a à hipercoreografia de que trata Conceição, podemos dizer que trabalhar a multiplicidade e potencialidade de biografemas na videodança é um *hiperbiografema-coreográfico*, ou ainda, um *coreo-hiperbiografema*.

Moraes (2019) reitera Paixão (2003) em seu artigo: “coreografia na contemporaneidade pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos” (p. 368). Diferentes estados corporais estão ligados à percepção conotada: modo de ser e sentir o mundo. Assim sendo, ratifica-se falar em hiperbiografema-coreográfico ou coreo-hiperbiografema.

Outro aspecto importante de um biografema é que dele posso destacar traços e pormenores que talvez fossem desconsiderados por outrem. Sempre há aspectos subjetivos em determinadas escolhas. Assim, se estamos pensando na capacidade de coreografar a vida (*bios*), há nela também traumas. Um trauma não se cura, mas sempre se trabalha trans-formando uma experiência desagradável; a cisão causada pela pandemia, por exemplo, em algo bom. Há, então, no conceito de trauma, a ideia de *repetição*, de *traço*, de *marca*.

Em meu experimento de formato breve, chamado de *La trace chez-soi*⁴, busquei coreo-hiperbiografemar um pouco do sentimento de angústia que o

³ Semiose é um termo do campo das ciências da linguagem. E dentro da perspectiva da semiótica de linha francesa, ela deixou de ser apenas a junção de um plano de conteúdo com um plano da expressão, pois diz respeito também às práxis enunciativas. Assim sendo, o corpo é *locus* principal. Semiose é processo.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xj4jQhrF0HI>>.

isolamento me trouxe, articulado àquele corpo amoroso em suspenso.



Figura 3. Print do experimento *La trace chez-soi*, Alexandre Lindo, 2021.

Assim como a ideia de repetição está presente na dança e/ou em edições, eu a pensei, a articulei, como uma forma de coreo-hiperbiografemar o trauma, sendo o trauma traços recuperáveis da memória consciente e/ou inconsciente. Para tanto, as técnicas videográficas, proposições da pesquisadora e professora Karina Almeida, apresentadas dentro do curso *Por uma lógica do corpo: cinestesia e coreografia na criação em videodança* (2021), foram disparadoras para as minhas composições coreo-hiperbiografemáticas:

1) A câmera é o “olho” das partes do corpo; como se a câmera revelasse/filmasse o espaço (e seu corpo e outros corpos) do ponto de vista do cotovelo, da cabeça, da barriga, etc (Lembre-se das imagens-sensações da prática de hoje: mover com os olhos fechados e pausar abrindo os olhos. O que eu vejo e o que se dá a ver?). Nesse caso, você pode experimentar segurar ou amarrar o telefone nas partes do corpo que desejar. Depois de experimentar, estudar planos e angulações, filme em plano sequência, por 1 minuto.

2) A câmera olha o que você quiser olhar/o que você quiser mostrar, você manipula a câmera, com a versão self, na horizontal, explorando enquadramentos, angulações, entradas, saídas e “pousos”. Como eu “pouso” a câmera no chão? Como colocar a câmera apoiada num móvel, sem revelar que estou fazendo isso? Etc etc... Explorar o trânsito entre o máximo de estabilidade que você possa ter com a câmera na mão e criar transições para mudanças de planos. Para as transições de mudanças de planos/angulações, pensar nas ideias de: a) Sujeira: como eu “sujo”/ “borro” a imagem, como eu desfoco, como crio um ruído, um outro tipo de “desvio” da atenção do espectador para poder mudar de plano? b) Limpeza: Como eu

limpo a imagem? Como eu crio um *white out* (branco total) ou um *black out* (preto total), etc; ou como eu passo perto de um pilar/porta/parede e isso, geometricamente/graficamente “limpa” a tela, passando de um lado para outro, ou de cima para baixo, abrindo espaço para outro plano?

3) Cola: como eu “colo” a atenção do espectador com um super plano detalhe de uma parte do corpo ou objeto, que toma conta da tela, enquanto eu crio e instauro outra situação/plano? Experimentar possibilidades, planejar e depois filmar 1 minuto em plano seqüência.

Assim, subjaz aos fenômenos que vemos, regras. Portanto, há um fundo semiótico na fenomenalidade das coisas do mundo. Essa dimensão semiótica está presente em composições coreo-hiperbiografemáticas, danças, cinematografias ou qualquer outro dispositivo discursivo-textual⁵.

Todas aquelas instruções acima entram em semiose com nosso mundo interior. Comigo, nos meus sonhos. E dessa ecologia resultam as infindáveis séries de trabalhos singulares de discursos das mais variadas áreas artísticas.

Como apontou Juliana, “não importa se uma coreografia é feita com corpos humanos ou com objetos, o que importa é se a obra possui uma lógica coreográfica” (2019, p. 371). A dança é uma semiose. Na medida em que a semiose ampliou seu estatuto, não sendo apenas a junção de um plano de conteúdo com um plano de expressão, mas também sendo práxis enunciativas em processo onde o corpo como *locus* de atravessamento dos signos, linguagem, se conecta às demais corporeidades que o circundam. Isso nos permite dizer que a dança, ou nosso espaço *troumatic*, abismo dançado, essa forma de depoimento coreo-hiperbiografemático, é uma semiose: rede cognitiva.

Ainda, não poderíamos pensar um estilo de movimento ou um gênero de depoimento-dança que não esteja inextricavelmente ligado à política ou, no termo de André Lepecki, à uma coreopolítica. Talvez poderíamos pensar aqui numa política do trauma: o abismo dançado como biopolítica, uma política pela vida na tentativa de superar, simbolizar, transformar nossos espaços *troumatics* à medida em que nos permitimos a performance de nossos abismos. E que dela novas formas do *eu-corpo* surjam por meio de um renascimento linguageiro.

O RENASCIMENTO É RELACIONAL

Dado que o corpo é: 1) inextricavelmente imbricado com a linguagem; 2)

⁵ A semiótica discursiva de linha francesa amplia a noção de texto. Texto não diz respeito apenas ao verbal, mas a um conjunto de outros significantes verbal e não-verbal. Uma coreografia, assim, é um texto passível de leitura.

afetado de modo linguageiro — o afeto é imanente; 3) um fluxo de imagens, uma constelação marítima da qual o inconsciente salta, irrompe do abismo. Pescamos, por vezes, esses peixes-imagens, que vêm à superfície ao nos permitir sentir o desconhecido e deixar falar o estranho de nós mesmos.

O estranho é forma que supõe relação. Um e outro. Antes e depois. Uma concordância, uma discordância. Karina Almeida (2016) aponta que, para Kandinsky, “a união de diferentes artes deveria ser feita explorando um outro tipo de harmonia, uma que também contemplasse contrapontos, contradições, conflitos, assimetrias, dissonâncias” (p. 25). Isso nos faz pensar numa massa amorfa psicanalítica que não deixa de ser parte ritual da arte, arte que, como barro, podemos modelar o dissenso, os contrapontos, os conflitos, entre outros, ao pensarmos de forma relacional. Dissenso em relação a quê ou a quem? Contraponto e conflito em relação a quê? Desse modo, não ficamos muito longe de aspectos estruturais da dança que, em relação ao outro, nos remete a questões fenomenológicas. Vejam o que diz Leonel Brum no texto *Videodança: uma arte do devir* publicado pela *dança em foco — Ensaios Contemporâneos de Videodança* (2012). Trago abaixo Brum (2012, p. 110-111) que cita o pesquisador Rodrigo Alonso (2007) em suas considerações finais:

Muitas peças são filmadas com apoio cinematográfico, ou são realizadas em vídeo, mas com um idioma estritamente fílmico. Em outras, ninguém “dança”, e não existe nenhum movimento que possamos identificar como sendo “dança”. Às vezes, é a edição o que gera uma coreografia a partir de imagens estáticas; em outros casos, é o foco no olhar em determinados movimentos o que os transforma em “dança” (Alonso, 2007, p. 48).

Figura 4. Print do dança em foco - *Ensaios Contemporâneos de Videodança*, 2012.

Disponível em: <http://dancaemfoco.com.br/2012-2/>

O grifo é nosso. Instigante é o enunciado que diz ser *o olhar que transforma em dança*. Se nos reportarmos ao meu próprio processo de escritura da dança, videodança, num primeiro momento temos, Guilherme e eu, estudando, conversando, criando imagens, tirando fotografias da tela, desenhando em papéis, transformando esses papéis em fotos, criando fotoperformances, gravando poemas em áudio, escutando músicas, brincando, descobrindo a plataforma e aumentando a relação afetiva entre nós por meio de uma dança-literária. Depois, eu articulei todos os fragmentos de arquivos-afetos pelo aplicativo *imovie*,

considerando a investigação da palavra abismo e meus sentimentos, bem como o recurso *mise en abyme* misturando os afetos: literatura teórica e dança em palestra-performance. De certo, eu orientava as atividades, projetando desejos e também escutando o outro. No *Abismo: palestra-performance*, raros foram os momentos em que fomos para aquilo que parece ser mais facilmente reconhecível como dança. Mas meu olhar via naqueles encontros pela plataforma teatralidade, ao me espetacularizar ou espetacularizar o outro. Não tinha personagem. Havia apenas dois corpos ali, cada qual inscrito em espaços físicos diferentes, unidos pelo virtual, presentes. Performando um estudo. Ritualizando os encontros das quartas-feiras à tarde do segundo semestre de 2020. Então vemos nesse ato de olhar a noção imbricada de teatralidade e performatividade. *Teatralidade* porque não é uma propriedade específica do teatro e o *espaço* tem suma importância, pois a encenação do especular (olhar) pode fundar um espaço com intenção de dança, de coralidade, por meio da percepção conotada que, ao deslocar os signos, pode fundar um espaço de semiose coreográfica.

[...] o olhar que lhes [Féral se refere a homens passando na rua] dirijo lê certa teatralidade nos corpos que observa, em sua gestualidade, em sua inscrição no espaço. O simples exercício do olhar inscreve essa teatralidade, colocando a gestualidade do outro no espaço do especular (FÉRAL, 2015, p. 86).

Como diz Sílvia Fernandes (2011), ao retomar Josette Féral, a teatralidade é “uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que olha (o espectador) e/ou daquele que faz (o ator). Tanto ópsis quanto práxis, é um vir a ser que resulta dessa dupla polaridade” (p. 17).

Portanto, a performatividade do olhar - enquadrar, recortar, escutar a si mesmo e o outro, o outro em si e o outro do outro -, e organizar todos esses materiais numa forma de acabamento, nos faz chamar à baila aqui a noção de *exotopia* (fora do lugar), de Mikhail Bakhtin, na medida em que dois corpos não podem ocupar o mesmo *espaço* físico: eu e outro; eu e Guilherme; eu e Karina; eu e pareceristas de uma revista (embora posições intercambiáveis). Ou performer e espectador, como corrobora a citação de Fernandes acima. E ainda, eu em outro *tempo*, ou estado psicológico, o outro de mim mesmo.

Esses deslocamentos espaço-temporais, fora do lugar, nos fornecem mais respostas (*valores*) dos jogos de olhar, mais compreensão do mundo e de nós mesmo em forma de arquivos-afetos, que podem ser usados em trabalhos artísticos. Assim, olhar ou ser olhado, comporta noções de autotrabalho, autoidentidade, na medida em que os valores que as imagens carregam podem produzir em nós mudanças. Renascimentos.

Reiterando o trecho já dito no 2º parágrafo de abertura deste ensaio:

“Pensar. Verbo que remete à atividade mental e, portanto, a conteúdos semióticos que formam a nossa psique”. Quem fala em psique, fala em signos, signos são imagens. Isso ratifica a imagem como afeto que é imanente. Vem intralinguagem. Disso, traumas, que são imagens (fiquei triste com o que você disse, lembrei daquilo, etc.) podem ser reconfigurados, não no sentido de uma cura, mas, como aponta Janaina Leite⁶, dando outros contornos possíveis a eles, transformando a angústia em potência artística.

Quem somos nós? Quem sou eu, depois de 2 anos de isolamento? Que memórias restaram? Como restaram? Quais conflitos tivemos que passar por? Eu criei dois arquivos: *Abismo: palestra-performance* e *La trace chez soi* como forma de alívio das minhas crises, ao articular a elas a necessidade de ter que dar conta de matérias acadêmicas. Busquei transformá-las em algo talvez útil para alguém. Os dois arquivos, obviamente, não são a minha vida toda, eles não são o período inteiro angustiante da pandemia. Mas eles são partes de mim, fazem parte do corpo, corpo-arquivos que remontam a esse período crítico e também não deixam de ser uma forma de documentação da crise mundial.

O privado e o público se entrecruzando como sobras, registro de um corpo amoroso, resto de imagens que saltavam à minha mente: sentimento de amor, músicas, *instagram*, brigas, teorias, ciúmes, linhas, tintas, agulhas, escrita acadêmica, sonho, citações, raiva, comida, fotos, pesadelos, papéis rabiscados, pedaços de arquivos, barquinhos, poemas, mortes, crises de choro, tremores, abismo. Forma de depoimento: o abismo dançado. Tudo processado de forma coreo-hiperbiografemática, reperformando, repetindo, justapondo, renascendo simbolicamente por imagens, resignificando, contornando um buraco que parece não parar. E, disso, criando, transformando momentos alegres e também o peso de experiências desconfortantes que a pandemia trouxe em boas experiências. Como este ensaio que talvez seja, lá no fundo, uma teórica carta de amor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Karina C. **Entre-territórios**: a dança como catalisadora de diferentes noções de composições. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP [s.n.], 2016.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. **A Câmara Clara** – Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio

⁶ Janaina Leite acentua, na defesa de sua tese de doutorado em 19 de maio de 2021, que a ideia de cura é pobre. O trauma exige um salto de elaboração. A ideia de cura é inexistente. Para Leite vamos criando contornos possíveis para o trauma, é um núcleo poderoso de vida e morte, o circuito não fecha e a criação tem a ver com isso. O umbigo do sonho. As repetições.

- Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Prefácio. Tradução Mário Laranjeira. Revisão da Tradução: André Stahel M. da Silva. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2005.
- BEIVIDAS, W. **Epistemologia discursiva [recurso eletrônico]: a semiologia de Saussure e a semiótica de Greimas como terceira via do conhecimento**. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.
- BRUM, Leonel. **Videodança: Uma Arte do Devir**. In: dança em foco. Ensaaios Contemporâneos de Videodança [recurso eletrônico]. 177p. 2011-2012.
- CONCEIÇÃO, L. T. S. **Hipercoreografias: corpo e imagem digital em experimentação na companhia moderno de dança**. Dissertação de Mestrado, UFPA, Belém, 2013, 129f.
- DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015.
- FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea**. *Repertório*. Salvador. n. 16. p.11-23. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>>. Acesso em: 01 ago. 2020.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. [recurso eletrônico]. 6ª edição. Ed. Ática, 1998.
- FOSTER, HAL. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. SP: Perspectiva, 2003.
- LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. SP: Ed. Perspectiva, 2017. [uso: dissertação de mestrado: recurso eletrônico, 2014, 119f.].
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopólicia**. Tisch School of the Arts. New York University. EUA. *Ilha – Revista de Antropologia*. v. 13. n. 1,2. 2011.. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. [Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. – 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORAES, Juliana M. R. **O conceito de coreografia em transformação**. Universidade estadual de Campinas. *Revista Urdimento*. v.1. n. 34. P.362-377. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/>

[article/view/1414573101342019362](#)>. Acesso em: 29 jul. 2021.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Tradução: Dandara. In: O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11. Nº12. 2003. ISSN 01047671. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. SP: Perspectiva, 2009 (Estudos; 264/ dirigida por J. Guinsburg).