

revista
TKV

Poéticas e Políticas
do Corpo
ed.

9



Dossiê Temático

CORPO E ESPAÇO

Equipe Editorial

Giovanna Marcomini
Ierê Fraga Carvalhedeo
Marcella de Oliveira
Valquiria Vieira

Comissão Editorial

Profª. Drª. Neide Neves
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Fernanda Raquel
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Virgínia Souza
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Camila Soares

Conselho Editorial

Ana Clara Amaral
Profª Drª. Bruna Reis
Fundação Hermínio Ometto (UNIARARAS) | Brasil
Profº Drº. Celso Alves Cruz
Escola Superior de Propaganda e Marketing | Brasil
Profª Drª. Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª. Drª. Helena Tania Katz
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Júlia Ruiz Di Giovanni
Profª Drª. Jussara Correa Miller
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Fernanda Carla Machado de Oliveira
Livia Vilela
Profª Ma. Luzia Carion Braz
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Maria Ângela Abras Vianna (Angel Vianna)
Faculdade Angel Vianna | Brasil
Profª Marinês Calori
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª. Drª. Neide Neves
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Ma. Rosana Nogueira Pinto (Pin Nogueira)
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Thereza Feitosa
Faculdade Angel Vianna | Brasil
Profª Drª. Verônica Veloso

Foto de Capa:
Autoretrato de Carmen
Estevez

Contato:
revistatkv@gmail.com
www.revistatkv.art.br

SUMÁRIO

Dossiê temático
CORPO E ESPAÇO

4

EDITORIAL

Valquiria Moura Vieira

1
ARTIGOS

6

ABRINDO ESPAÇO: INDISCIPLINA COMO PROPOSTA DE REVITALIZAÇÃO

Beatriz Benvengo e Virgínia Laís de Souza

2
ENSAIOS

21

COREO-HIPERBIOGRAFEMA

Alexandre Dias Cardoso Lindo

35

"VALE TUDO, SÓ NÃO VALE QUALQUER COISA": COGNIÇÃO INCORPORADA E PRODUÇÃO COMPARTILHADA DE SENTIDO NOS ENCONTROS DE DANÇA E IMPROVISACÃO ONLINE

Flora Byington Dias Siqueira

49

PARTILHA DO CHÃO: O GESTO COMO MOVIMENTO POLÍTICO DO CORPO OU O CORPO, O CADÁVER, O ESPELHO

Carla Chaim

70

TRANÇO COMO QUEM REENCONTRA O NOVO NO VELHO

Lívia Sernache Rios

82

UMA PERFORMER A MERGULHAR: FRICÇÃO ENTRE A TÉCNICA KLAUSS VIANNA E A FOTOPERFORMANCE

Carmen Estevez

3
ENTREVISTAS

98

CONVERSAS DE *WARUNGES CAMPUR* COM I GEDE AGUS HENDRA ARTA DINATA E I NYOMAN TRI ARTA MURTI

Igor de Almdeira Amanajás e Marília Vieira Soares

4
POÉTICAS

116

INVISIBILIDADE CARISMÁTICA E O ELEMENTO CÊNICO - DO CORPO E SEU ENTORNO

William Paiva

EDITORIAL

Por Valquiria Moura Vieira

As diferentes propostas que compõem a 9ª edição da *Revista TKV - Poéticas e Políticas do Corpo* atendem ao convite para o debate acerca das possíveis relações entre corpo e espaço. Esta é a quarta edição publicada ao longo desta crise sanitária de alcance global - experiência essa que ainda não avistamos o fim, e segue se estendendo no espaço-tempo.

Nessa conjuntura, nós artistas, seguimos buscando estratégias de resistência, mesmo com nossos espaços articulares, e também os simbólicos, cada vez mais estreitados pelo cansaço, pela comunicação rasteira, pela falta de encontros com nossos parceiros e pelo luto abafado que ainda reverbera. Exaustos, seguimos inventando, como forma de sobrevivência, fomentando dia após dia a esperança em tempos melhores.

Os trabalhos aqui reunidos, apresentam abordagens diversas acerca do tema proposto: relações possíveis entre espaço e imagem; o espaço cibernético como possibilidade de encontros de potência; a constante resignificação do ambiente doméstico ao longo da pandemia; o isolamento como possibilidade de criação de espaços subjetivos; o papel do corpo na criação de novas realidades; o espaço como impulsionador de processos criativos ou, ainda, o desejo de construir espaços que proporcionem experiências profundas e acolhimento ao corpo e, quem sabe, sejam capazes de nos transportar para outro espaço-tempo. A edição traz também, um artigo acerca dos desafios enfrentados por educadores nos espaços de educação destes tempos e uma entrevista com dançarinos-atores de dança-dramas balineses sobre a mutabilidade dessas formas cênicas tradicionais no espaço e no tempo.

Desejo que essas reflexões inspirem outras, e que esses impulsos ganhem força para a retomada dos espaços como estratégia de fortalecimento simbólico e político. Que a potência da partilha seja maior do que o medo da proximidade com o outro, para que caminhemos fortes para reinventar o mundo.

Boa leitura!



ARTIGOS

ABRINDO ESPAÇOS: INDISCIPLINA COMO PROPOSTA DE REVITALIZAÇÃO

Beatriz Benvenuto¹
Virgínia Laís de Souza²

RESUMO | ABSTRACT

Este artigo aborda, a partir dos estudos da Técnica Klauss Vianna, o desencontro com as potências do corpo vivenciada pelo profissional da educação diante das mudanças e desafios ocasionados pela pandemia da COVID-19. Para tanto, apresenta uma proposta de revitalização, um reencontro com as potencialidades do educador enquanto possibilidade de ação individual e pedagógica. A proposta é trabalhada a partir do reconhecimento das dificuldades enfrentadas por esses corpos, propondo o autoconhecimento como recurso para a indisciplina. A fundamentação teórica para esta escrita se dá por autores como Klauss Vianna, Jussara Miller, Neide Neves, Helena Katz, Christine Greiner, David Lapoujade, entre outros.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, educador, corpo, pandemia, indisciplina.

This article addresses, based on the studies of the Klauss Vianna Technique, the experienced distancing of the body's powers felt by education professionals in the face of the changes and challenges caused by the COVID-19 pandemic. It presents a revitalization proposal, a re-encounter with the educator's potential as a possibility of individual and pedagogical action. The proposal is worked by recognizing the difficulties faced by these bodies, proposing self-knowledge as a resource for indiscipline. The theoretical foundation for this writing is given by authors such as Klauss Vianna, Jussara Miller, Neide Neves, Helena Katz, Christine Greiner, David Lapoujade, among others.

Keywords: Klauss Vianna Technique, educator, body, pandemic, indiscipline.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um estudo do corpo de educador³ social sob o olhar da Técnica Klauss Vianna (TKV) no contexto da pandemia da COVID-19, e foi primeiramente construído como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da especialização em TKV, defendido em dezembro de 2021, na Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP. A escrita deste artigo (e do TCC) parte da

¹ Educadora formada em Artes Cênicas (Unicamp) e especialista em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP).

² Professora convidada do curso de especialização na Técnica Klauss Vianna (PUC/SP). Formada em Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP) e em Pedagogia (USP). Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP).

³ Foi escolhido para este trabalho o uso da linguagem não binária a fim de englobar toda a categoria referenciada, independente do gênero. O uso da linguagem binária é feito apenas ao referenciar pessoas que afirmaram se identificar com determinado gênero, incluindo a autora.

experiência da autora enquanto educadora social em uma Organização da Sociedade Civil (OSC), atuando no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (SCFV) com crianças e adolescentes de 06 a 14 anos de idade.

A pandemia, que impulsionou muitas reflexões dessa pesquisa, teve início em março de 2020 e se estende até o momento desta escrita - com as devidas modificações em virtude do tempo decorrido e de diversos acontecimentos, como a vacinação de uma parcela significativa da população⁴.

O período em questão trouxe, desde o início, a necessidade de que o educador social, assim como outros educadores em diferentes contextos, tivesse que se adaptar às mudanças exigidas (como o isolamento social adotado como medida de segurança sanitária), fazendo com que fosse preciso se modificar e se adequar à, por exemplo, tecnologias diversas para manter o contato com os educandos.

As dificuldades encontradas durante esse período se intensificaram com um governo federal genocida⁵ que promoveu um descontrole do avanço da doença, assim como o compartilhamento de desinformação, agindo de forma totalmente contrária ao avanço da ciência. O crescente número de mortos também intensificou os sentimentos de luto, medo, tristeza, ansiedade e angústia.

Todos estes fatores causaram uma sensação de esmagamento do corpo, de rota sem saída para fuga, um distanciamento das potencialidades e possibilidades de ações pedagógicas pelos docentes devido às dificuldades enfrentadas no contexto em questão. A educação foi afetada, dentre outras causas, pela falta de aparelhos eletrônicos e acesso a um sinal de internet de qualidade para todos os estudantes, assim como se notou a sobrecarga dos educadores para suprir os vazios educacionais e tecnológicos.

Como uma possibilidade de revitalização do educador, é apresentada neste artigo a indisciplina como um recurso metodológico e epistemológico - a ser aprofundado ao longo do texto - além de também ser uma proposta de trabalho para profissionais da educação, a fim de auxiliar que cada educando encontre suas potências e tenha autonomia no próprio processo de desenvolvimento e aprendizagem.

⁴ O percentual de pessoas totalmente imunizadas hoje, 03 de abril de 2022, no Brasil é de 75%, segundo o site Our World in Data. Disponível em: <https://ourworldindata.org/covid-vaccinations?country=OWID_WRL> Acesso em: 03 de abril de 2022.

⁵ Sobre a informação inserida no texto, segue reportagem do jornal El País redigida por Eliane Brum e publicada em 21 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-21/pesquisa-revela-que-bolsonaro-executou-uma-estrategia-institucional-de-propagacao-do-virus.html>> Acesso em: 03 de abril de 2022.

O CORPO DA EDUCADORA

Escrever sobre o corpo da educadora é hoje uma das tarefas mais difíceis. Este corpo, hoje vacinado, mas que passou todo o tempo exposto em meio à uma pandemia. Foi capitalizado, utilizado, sobrecarregado e esgotado pelo excesso de trabalho, na medida em que procurava ser útil, prático, buscando não ser substituível, ultrapassado ou fora de moda, assim como os produtos, ideias e tendências que passam e somem nos *feeds* das redes sociais.

O mundo, que há décadas se tornou digital, fazendo com que nascessem novas formas de trabalho, hoje cobra que as mais diversas atuações se adequem a esses dispositivos para que existam. A necessidade de adequação constante, a urgência pelo alimento, pela saúde e segurança chamam pela assistência do Estado, como sempre chamaram. Sensação de ferida aberta que corta do púbis ao topo do crânio. As mazelas, que sempre se apresentaram no nosso território, hoje se fazem de forma ainda mais escancarada.

As pessoas aparentam estar “anestesiadas” pela quantidade excessiva de informações vindas do ambiente, como se respondessem com apatia a elas. Essas informações são, muitas vezes, difíceis de serem mastigadas, então engolimos “a seco”, buscando esquecer que precisamos digeri-las. Uma forma de autoproteção para que o corpomente⁶ não pare, mesmo que seja uma forma indigesta.

Um corpo que segue em crise. O meu corpo que segue em crise, associado aos outros corpos de educadores com quem convivo, trabalho e crio. Eu, educadora. “Nos ocupamos de viver e sobreviver para que seja possível, novamente, educar. Educando, vivemos”, como traz um colega de trabalho que prefere não ter o nome identificado.

Este dizer me remete à seguinte frase de Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia da autonomia*: “Me movo como educador porque, primeiro, me movo como gente” (FREIRE, 1974, p. 94). Pois ser educadora também está em identificar minha humanidade e de minhes educandes, compreender fragilidades e frestas abertas para novas possibilidades.

O corpo, colocado por Neide Neves (2003) como um *Sistema Aberto*⁷, se reorganiza a partir de novas informações vindas do ambiente interno ou externo. O Sistema está, hoje, constantemente em crise, e a troca de informações mescla esperança, afetos, medo, indignação e outros sentimentos e sensações.

⁶ Corpomente se refere ao entendimento que corpo e mente são indissociáveis, um processo único em constante transformação e troca com o ambiente, e não processos distintos ou complementares. Um dos autores que abordaram o conceito é Ken Dychtwald em seu livro *Corpomente* (1984).

⁷ O conceito de *Sistema Aberto* utilizado pela autora é compreendido a partir da *Teoria Geral dos Sistemas*, estudado pelo biólogo Ludwig von Bertalanffy a partir da década de 1950.

“Os períodos entre crises são de organização, aprofundamento e estabilização das novas informações” (NEVES, 2019, p. 6). Ainda não é possível trazer as novas reorganizações pós-crise, pois ela não “foi”, ela “é” e “está”, encontrando o desequilíbrio e conversando dinamicamente com a gravidade e com o contexto sociopolítico atual. O corpo segue em constante processo, organizando-se e reorganizando-se para permanecer em trabalho, pertencer ao meio que hoje segue em transformação e sobreviver às carências do Estado e ao vírus.

Uma sensação pessimista se acopla ao cotidiano, com poucos espaços para positividade. Nesse tempo, eu, educadora, sinto meu corpomente em estado flutuante, sem consciência da conexão - física e energética - com o chão, onde busco, através dos apoios, uma força oposta que mantenha o corpo em pé contra a força da gravidade. Passo, então, a procurar uma nova forma de sustentação e movimento.

Segue trecho de um protocolo⁸ autoral sobre o movimento contínuo e a conexão com o corpomente:

[...] me sinto segura com os meus pés, com os movimentos que surgem deles, segura em estar reconhecendo meu corpo como um todo e podendo criar novas possibilidades. Isto realmente me deixa bastante positiva. Poder perceber de forma real e palpável no meu dia a dia o que a Técnica me traz de, novamente, positivo, tem me ajudado a manter a cabeça no lugar. Nem tudo é utopia, nem tudo é onírico, é meu corpo aqui e agora⁹.

A falta de movimento, portanto, não me convém, apesar de ser uma resultante do processo de restrição de deslocamento necessária para o período. Resultante difícil de ser afirmada, mesmo que seja uma sensação coletiva e não particular. A falta de movimentação não está apenas na musculatura e articulações, mas nos sentimentos, nos pensamentos, nas sensações.

É preciso, então, encontrar uma movimentação que nutra, pois “só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo” (VIANNA, 2018, p. 93). Procurar fissuras na terra seca, caminhos para

⁸ O protocolo se refere a anotações em formato livre (textos e/ou imagens) que retratam as percepções do percurso realizado durante uma aula/encontro.

⁹ Trecho de um protocolo autoral escrito em 20 de agosto de 2020 referente à aula sobre o Primeiro Vetor na disciplina Processo de Vetores, componente da Especialização em Técnica Klauss Vianna. A disciplina é ministrada pela Prof^a Dr^a Jussara Miller e pela Prof^a Esp. Marinês Calori.

umidificá-la, adubá-la e torná-la fértil novamente.

A busca é por “um movimento no qual a quietude seja simultaneamente recusa, potencialidade e ação” (PELBART, 2020, p. 7). Recusa à uma política negacionista e disciplinadora; potencialidade de transformação e transmutação; ação para que seja um movimento constante e fluido. Movimento que gere movimento e, que eu, enquanto educadora, mobilize também a continuidade de movimento des educandes.

Apesar da necessidade des educadores e da educadora, em ser prontamente útil, em responder a todas as demandas coletivas e pessoais deste tempo, essa movimentação não visa um produto ou a produtividade de quem a conduz. Visa, talvez, encontrar a pausa, ou melhor, o movimento que acontece na pausa, buscando reconhecer as fragilidades, potencialidades e possíveis caminhos por meio destas.

PROPOSTA DE REVITALIZAÇÃO

A inquietude que ocasiona mal-estar constante traz uma corrente niilista de pensamentos e ações que podem ser nocivas ao corpo. Vivencio a falta de perspectiva positiva dentro das ações cotidianas e das ações pedagógicas enquanto artista-educadora. Sensação de experienciar uma narrativa em *looping*, por não conseguir vislumbrar a possibilidade de uma mudança concreta no futuro.

A sensação pessimista constante se estabelece como base, como se o chão não pudesse mais sustentar a movimentação. E falta energia de ação. “O corpo que não aguenta mais”, como David Lapoujade intitula um de seus artigos: “Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele” (LAPOUJADE, 2002, p. 82).

Lapoujade traz em sua obra pensamentos de Aristóteles, observando que o agente (que para o filósofo grego é aquele que pela sua potência de ação pode trazer a ação em si, o ato) já aparenta não ter o essencial para que o ato tome forma: a potência. Lapoujade observa o corpo que não aguenta mais a partir dessa visão de potência:

Não se pode falar aqui da potência do corpo justamente porque o corpo não aguenta mais. A menos que se trate de outra coisa: será preciso, talvez, aceder a outra definição da potência? Pois é evidente que todos estes corpos são dotados de uma estranha potência, mesmo no esmagamento, uma potência sem dúvida superior àquela da atividade do agente. Talvez, então, seja preciso conceber uma potência que não se define mais em função do ato final que a exprime, uma concepção não-aristotélica da potência. E isto significa encontrar uma potência

própria ao corpo, uma potência liberada do ato. (LAPOUJADE, 2002, p. 82).

O autor propõe, então, uma outra forma de pensar a potência, sendo esta não necessariamente ligada à ação em si, ao ato, mas à potência própria do corpo. Todo corpo é potente, e é a partir da valorização dessa potência - da possibilidade de se tornar algo - que surge a proposta de revitalização.

Mas se a própria sociedade e o Estado não buscam identificar e favorecer as potencialidades individuais, como cada sujeito fará isso? Qual é essa outra potência que Lapoujade sugere? Sua obra traz esses mesmos questionamentos, enquanto também identifica o que esse corpo não aguenta mais:

Mas antes de determinar essa nova potência, uma primeira questão se impõe: o que o corpo não aguenta mais (o que é que o corpo não aguenta mais)? Qual é essa impotência quase-imemorial que parece confundir-se com sua própria condição? A resposta é dupla. Primeiro, ele não aguenta mais aquilo a que o submetemos do exterior, formas que o agem do exterior. Essas formas são, evidentemente, as do adestramento e da disciplina (LAPOUJADE, 2002, p. 82).

O autor não propõe a resolução para o corpo “esmagado” e este trabalho também não pretende fazê-lo, visto que o contexto para analisá-lo é muito amplo e me detenho apenas ao corpo de educadore social em situação pandêmica pelo ponto de vista da Técnica Klauss Vianna. Lapoujade, contudo, evidencia de onde surge a sensação, a afirmação de não poder mais: adestramento e disciplina.

A proposta, então, é ir na direção oposta ao corpo disciplinado, enrijecido, padronizado, é buscar um corpo que responde às suas necessidades, desvencilhando-se gradativamente das regras que o machucam e o violam. É sobre *A escuta do corpo*, como Jussara Miller (2016) traz como título de uma de suas obras.

A movimentação de transformação também é uma movimentação interna, de autocuidado, autoconhecimento e intuição. Não é uma proposta de fugir das telas ou dos desafios da tecnologia, das reuniões virtuais e presenciais com es educandes, mas propor uma forma que, talvez, trabalhe o esgotamento e auxilie e educadore no desenvolvimento de suas ações pedagógicas.

A partir dessa escuta e do respeito à própria singularidade e às dos demais indivíduos, talvez seja possível começar a identificar o adestramento citado por Lapoujade e uma possibilidade para compreender e exercitar o que seria essa potência de cada corpo.

Se o que traz esgotamento ao corpo é disciplina e adestramento, partimos

daqui para a proposta da indisciplina (GREINER, 2005; SODRÉ, 2002): um afastamento dos padrões de movimentação, a fim de encontrar possibilidades próprias e singulares por meio do reconhecimento do corpomente.

Para estes autores, que discutem a partir da perspectiva da indisciplina, há a proposta de trabalhar com áreas de conhecimento de maneira menos ordenada, distanciada do que usualmente fazemos. Não se trata de falarmos em interdisciplinaridade, que propõe aproximações e cruzamentos de áreas distintas ainda mantendo cada uma dentro de suas delimitações; na indisciplina as barreiras são borradas e os saberes passam a ser estudados de maneira mais complexa, assumindo contaminações entre eles.

A indisciplina não se trata, portanto, de ir contra as regras previamente estabelecidas, mas buscar meios singulares de movimentação do corpomente, que proporcionem um equilíbrio sustentável do cotidiano e que possam ser um caminho para que cada pessoa afirme seus posicionamentos individuais.

O meio principal para a realização dessa proposta de revitalização é o autoconhecimento a partir da Técnica Klauss Vianna, utilizando o Processo Lúdico, de Vetores, Criativo e Didático¹⁰, trazendo suas práticas para o dia a dia de educadore social, assim como sua metodologia para o ensino das artes na educação não formal.

“A arte não é gratuita: se não aprendo com ela, se não cresço com ela, é o mesmo que não fazer nada” (VIANNA, 2018, p. 76). Há na prática das artes um meio para a indisciplina a partir da possibilidade de encontrar a própria expressão e identidade pelo fazer artístico, que é íntimo, próprio, que aponta nossas fragilidades, mas também nossas potências enquanto criadores de realidades. Não se trata, contudo, de uma construção egocêntrica de indisciplina, mas uma proposta de construção da coletividade a partir de indivíduos ativos e conscientes de si mesmas.

Enquanto educadora, é um desafio trazer propostas que se encaixem nos desejos dos educandos e que os impulsionem a olhar para si mesmas de maneira mais reflexiva e gentil. Se faz necessário que o educadore compreenda e observe o contexto de cada criança e adolescente, a fim de propor atividades que não os afaste por vergonha ou receio, mas que dentro do que já fazem no seu dia a dia, descubram novas maneiras de agir, de se olhar, de aprender.

“Conhece-te a ti mesmo e conhecerá o universo e os deuses”¹¹, frase do Templo de Delfos, atribuída ao filósofo Sócrates. Delfos, cidade onde se

¹⁰ Na obra *A Escuta do Corpo* (2016), de Jussara Miller, a autora apresenta de forma descritiva a sistematização da Técnica Klauss Vianna.

¹¹ Embora a frase não corresponda a uma bibliografia específica do autor, segue artigo de Luiza Goulart (2017) sobre o tema. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/bach/files/2016/10/LUIZA-GOULART-RODRIGUES.pdf>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

encontrava o Templo em homenagem ao Deus Apolo, que na mitologia grega é o deus da luz, do sol, da verdade e da profecia. O conceito de autoconhecimento sugere a ideia de reconhecer e saber a verdade sobre si, suas necessidades, possibilidades e contexto.

Não se trata aqui de qualquer manifestação religiosa (talvez espiritualista), visto que as formas de autoconhecimento são múltiplas e individuais, trabalhadas em conjunto, ou não. Trata-se de conhecer o próprio corpomente, compreender e escutar atentamente suas vontades e necessidades e segui-las, ou não.

O autoconhecimento acontece a partir da escuta ativa do corpomente, a fim de identificar novas possibilidades de ação no cotidiano para o bem-estar individual e coletivo, através da reorganização e de um novo olhar sobre os corpos, compreendidos aqui como sistemas abertos (NEVES, 2003), em constante troca com o ambiente.

Conhecer o próprio corpo é reconhecer e permitir o fluxo de emoções e sensações, a respiração livre, a abertura de espaços e o reconhecimento dos corpos físicos e energéticos que nos compõem. Na Técnica Klauss Vianna, esse conhecimento se dá na observação diária, de si e do mundo, nas práticas propostas e nas atividades cotidianas e extra cotidianas, compreendendo quais são os nossos padrões de movimentação e investigando a possibilidade de modificá-los quando necessário.

Autoconhecimento pode ser visto como revolucionário, pois revolução é renovação de hábitos, inovação, reconhecer, rever e renovar os padrões de comportamento, compreendendo as próprias singularidades, o que vai contra a atual estruturação de corpos, movimentos e ações.

Procurar as respostas do/no nosso próprio corpomente, conhecendo o mesmo de forma integral e honesta, possibilita-nos pensar, projetar, viabilizar e agir em novos caminhos. Como propõe Klauss Vianna: “Todas as ansiedades, questionamentos e dúvidas têm origem e resposta em mim e isso determina minha postura diante do mundo exterior” (VIANNA, 2018, p. 75).

As respostas estão no corpo e são o corpo, pois “a vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida” (VIANNA, 2018, p. 103). Observar com nitidez a nossa existência nos permite abrir espaço para novas possibilidades e visões de mundo. O autoconhecimento é sensível, mas também físico, palpável. É pesquisar o corpo e suas potencialidades físicas, psíquicas, energéticas, conquistando e construindo autonomia de ação e pensamento diante do mundo.

Para entender de que maneiras essas (novas/outras) possibilidades são construídas, é essencial apresentar a sistematização da Técnica Klauss Vianna, que surge para organizar os conhecimentos produzidos a partir da pesquisa

da família Vianna, assim como suas reverberações nos pesquisadores que a usaram em seus trabalhos. A prática proporciona o reconhecimento do corpo como base para o entendimento da movimentação:

A Técnica Klauss Vianna pressupõe que, antes de aprender a dançar é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais suas limitações e possibilidades, para, com base nessa consciência, a dança acontecer. E quando a dança acontece? Quando o corpo está disponível ao movimento para realizar uma comunicação por meio da expressão corporal, com a manifestação da dança de cada um (MILLER, 2016, p. 51).

As práticas propostas em cada processo auxiliam no autoconhecimento do corpomente, a partir desse reconhecimento nada óbvio de que somos um corpo e por meio das movimentações estudadas - movimentos dos quadris, caixa torácica, membros, cabeça, extremidades -, começamos a compreender nossas possibilidades de movimento. É a partir dessa escuta ativa do corpo que pesquisamos nossas expressões individuais.

Os processos que compõem a Técnica Klauss Vianna - Processo Lúdico e Processo de Vetores, junto aos Processos Didático e Criativo - nos auxiliam a encontrar outras formas de movimentação a partir da identificação das potencialidades do corpo. É na observação de si que o trabalho acontece: “Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado” (VIANNA, 2018, p. 97).

O Processo Lúdico é o “acordar” do corpo, a investigação de suas possibilidades e o reconhecimento das suas características, trazendo à consciência nossa existência no mundo. É evidente que o corpo não deixa de existir em momento algum do nosso dia a dia, mas comumente nos “esquecemos” que a matéria está ali, sustentando nosso peso, articulando para que a movimentação possa existir nas ações cotidianas e extra cotidianas, resistindo à gravidade a partir de um contato direto com o chão para nos manter eretos, entre outras movimentações corriqueiras que passam despercebidas.

Este momento da vivência na Técnica nos recorda e nos conscientiza do corpo em si, da sua existência e do funcionamento de sua movimentação. É um momento base - mas não simples - de entendimento, em que não há uma meta fixa, mas se permite o estudo a partir da experiência e autopercepção.

Neste processo, são abordados os tópicos *presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global*. A partir desses elementos, passamos a ter uma visão mais nítida das possibilidades de movimentação, assim como diferentes formas, intensidades e caminhos para realizá-la.

Além do Processo Lúdico, também podemos vivenciar o Processo

dos Vetores, e este último se refere ao estudo de direções ósseas a partir do mapeamento de oito vetores presentes no corpo: “Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento” (MILLER, 2016, p. 75).

Os vetores, como citado acima, organizam o movimento a partir de direcionamentos ósseos, proporcionando movimentações específicas do corpo. A identificação desses vetores nos permite acioná-los de forma consciente, medindo com mais precisão a magnitude da força utilizada em cada ação.

Tomar consciência da força necessária para o movimento nos possibilita realizá-lo sem excesso de gasto de energia. Os vetores oferecem um uso mais adequado da musculatura, não sobrecarregando nenhuma área do corpo, mas trabalhando para que a divisão de peso aconteça de forma equilibrada.

A vetorização parte de direcionamentos ósseos, sendo os principais vetores localizados nos metatarsos, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, sétima vértebra cervical, observando que cada um possui orientação de sentido e direção específicos que irão proporcionar a utilização das musculaturas correspondentes com reverberação em todo o corpo.

O trabalho expressivo tendo como base os processos citados acima, junto ao Processo Didático e ao Processo Criativo, traz uma nova forma de olhar o corpo e o mundo ao redor. Estes processos tratam, respectivamente, do olhar pedagógico acerca da metodologia abordada para estudo da Técnica Klauss Vianna e do processo de criação em Artes da Cena a partir da mesma. Este olhar amplificado nos possibilita uma escuta presente e ativa, sendo um possível meio para encontrar uma manifestação singular do corpomente na dança, na voz, na aula, na vida.

Como profissional, foi necessário que eu me entregasse às minhas dúvidas e ouvisse minhas necessidades. Observei meu corpo e passei a tornar diários pequenos momentos em que me concentrava na minha respiração e permitia que meu corpo fluísse a partir dos aprendizados em cada processo estudado. A cada dia surgiam novas movimentações e mais questionamentos, e eu passei a buscar as respostas no meu corpo, na minha voz, me permitindo descobrir novos caminhos, assim como novas perguntas.

No trabalho na OSC, com crianças e adolescentes, me deparei com esse grande desafio: como trazer, em ação pedagógica, essa reflexão para as oficinas e para o dia a dia como um todo? De forma sutil, começamos conversando para que eu pudesse ouvir como estavam se sentindo, afinal, não havia como trazer uma proposta sem compreender como se sentiam e o que desejavam.

É importante que o educador social seja bastante sensível no momento do acolhimento, pois ignorar o que trazem os educandos e partir para uma proposta fixa pode não nos auxiliar em um percurso que busca a valorização das singularidades. Dentre as muitas propostas experimentadas estavam rodas de conversa, jogos recreativos em grupo, prática de esportes e outras atividades diferenciadas das que habitualmente faziam. Principalmente, escutar o que tinham a dizer: o que desejavam, o que haviam vivido, ouvido e questionado, para que pudéssemos procurar juntas pelas respostas e trocar experiências e pensamentos.

Não há uma única forma de fazer ou uma mais correta visto que os grupos são formados por pessoas e momentos específicos. A estratégia trabalhada em um local talvez não se repita em nenhum outro, o que faz com que seja uma ação delicada, de atenção e de reflexão, investigando a maneira de aproximar os participantes do grupo, de educador e de si mesmo.

INDISCIPLINA NO DIA A DIA

Eu não conseguia sentir, pensar ou escrever. O ar, nesse ambiente seguro, não corria pelo meu corpo, que estava estático na posição sentada em frente à tela do computador há muito tempo. A dor da posição e a angústia de precisar fazer algo e não conseguir. Pensei: "esse é o corpo que não aguenta mais". Logo em seguida me dei conta da disciplina e do adestramento estruturados em mim e das ferramentas que eu tinha à minha disposição. Fazia muito tempo que eu não deitava por conta própria. Estiquei um tapete e deitei as costas no chão frio - precisava ser rápido para que eu não desistisse novamente. Por algum motivo não era leve esticar as pernas e os braços. Fiquei algum tempo apenas com as costas carimbadas, até que eu percebi algo...meus braços estavam dobrados, com os pulsos apoiados no esterno, minhas pernas estavam dobradas e apoiadas no abdômen...tirando os novos apoios que surgiram quando soltei meus membros os permitindo à força da gravidade, eu estava na exata posição de minutos atrás, a do computador. Olhei para o teto, senti meu corpo que não queria abrir, e chorei. Chorei para aliviar, chorei de raiva, chorei de tristeza, chorei até parar de chorar. Não chorei por não estar conseguindo algo, eu não sabia exatamente porque estava sentindo aquilo, mas estava, e meu corpo chorou. Me derreti na água salgada, respirei fundo algumas vezes e fui, aos poucos, colocando os pés e braços no chão, até começar a me espreguiçar e me sentir novamente. Eu senti, soltei, respirei,

espreguicei e recomecei¹².

A disciplina e o adestramento fazem parte da nossa rotina. São as horas de trabalho, o valor dos alimentos, o custo do lazer, a posição em frente ao computador, o tanto de luz do sol e área verde que temos a possibilidade de ver durante o dia. A rigidez com a qual vemos nossa imagem, por exemplo, também faz parte desse adestramento: a última moda, o padrão de beleza. As regras impostas passam por diversos aspectos sociais, culturais, éticos e morais construídos ao longo de séculos.

A proposta de revitalização não é apenas sobre nos desvencilharmos desses pensamentos e atitudes - pois essa ação pode ser uma consequência a partir do interesse de cada pessoa - mas em observarmos nossos hábitos, reconhecendo o que nos influencia e de que forma. A partir dessa observação, é possível começar a pensar e trazer outra possibilidade de ação diante de cada situação.

Olhar para si e para o seu contexto como um todo, reconhecendo seus deveres e direitos em sociedade, considerando também seus compromissos com a mesma de acordo com as suas condições, sua profissão, seus privilégios ou a falta deles. Este olhar também é para si em sua completude enquanto indivíduo, seu bem-estar, sua saúde, seu estudo, autoconhecimento do corpo e reconhecimento dos pensamentos, competências e potencialidades.

Movimentar-se em diferentes padrões, tempos e magnitudes de força, identificando e valorizando o que mais se adequa ao seu corpomente, o que modifica suas ações pedagógicas em sala, mas também em outras relações e relacionamentos, possibilitando a criação de novas visões de mundo, desejos, planejamentos e realidades.

E tornar algo rotineiro. Rotineiro, mas não um hábito, visto que hábito está ligado a atos repetitivos que fazemos todos, ou quase todos os dias, mas que passam a ser realizados de maneira não consciente. A busca é pela movimentação consciente, pela ação consciente, a fim de não recriar novos meios disciplinadores que aparentam indisciplina.

As mestras¹³ da especialização na Técnica Klauss Vianna, que conviveram com Klauss Vianna, diziam que sempre lhes era aconselhado fazer algo diferente do que estavam acostumadas: fazer outro caminho para a escola ou para o trabalho, dormir do outro lado do corpo ou da cama, escovar os dentes com a outra mão, entre outras coisas. Isto para que o corpo sempre busque

¹² Texto autoral escrito em julho de 2021.

¹³ As mestras em questão são Neide Neves, Jussara Miller, Marinês Calori e Luzia Carion, docentes do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC/SP.

novas respostas e não se solidifique em manifestações “prontas” que fechem os espaços corporais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: INDISCIPLINA COMO BASE CURRICULAR

Quanto tempo é preciso para criar um hábito? E para se livrar de um? Ao corpo, não é possível pular etapas do processo. Ao educadore, não é possível controlar o processo de cada participante de sua aula. Se construímos hábitos a partir de necessidades, porque não trazermos para o dia a dia a necessidade da indisciplina?

E educadore é, antes de tudo, um indivíduo que vive em sociedade, comunidade, em coletivo. Esse indivíduo também é parte de um sistema que determina o que é certo ou errado, o que se deve ou não se deve fazer, qual o caminho da vitória e do fracasso.

E educande é, de forma não diferente, um indivíduo que sofre das mesmas ações que o educadore, em maior ou menor grau a depender de diversos fatores sociais determinantes de privilégios. Contudo, o profissional tem como uma de suas funções auxiliar seus alunos a compreender os desafios que lhes são apresentados.

Há uma oportunidade, portanto, passível de ser utilizada como base da sua atividade pedagógica: a indisciplina. Como dito anteriormente, a indisciplina aqui proposta está em construir em processo coletivo novas formas de ação e movimentação. Se o autoconhecimento é uma prática revolucionária por ser algo oposto ao que se estabelece nos parâmetros sociais de educação e trabalho, abrir espaço para a conscientização do corpo, assim como para todas as emoções e sensações que o constitui, compõe esse ato de revolução.

Conhecer a si também engloba conhecer seu território, sua comunidade, sua ancestralidade, reconhecer sua história, seus privilégios ou a falta deles, e todos esses fatores também fazem parte do autoconhecimento. O dentro e o fora, a constituição do indivíduo pelo ambiente e a constituição do ambiente pelo indivíduo, em trocas e transformações constantes.

A indisciplina como base curricular é o trabalho realizado entre educadore e educande nas oficinas, aulas e cursos oferecidos, nos quais se buscam práticas de autoconhecimento como parte das atividades. Procura-se, com isso, abrir espaço para que as singularidades e suas potências tenham relevância e sejam valorizadas, contribuindo para uma educação transformadora de (micro) realidades.

REFERÊNCIAS

DYCHTOWALD, Ken. **Corpomente**: uma síntese dos caminhos do oriente e do ocidente para a autoconsciência, saúde e crescimento pessoal. 5. ed. São Paulo: Summus, 1984.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**, in D. Lins (org.), Nietzsche e Deleuze - Que pode o corpo, Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. 3a. Ed. São Paulo: Summus, 2016.

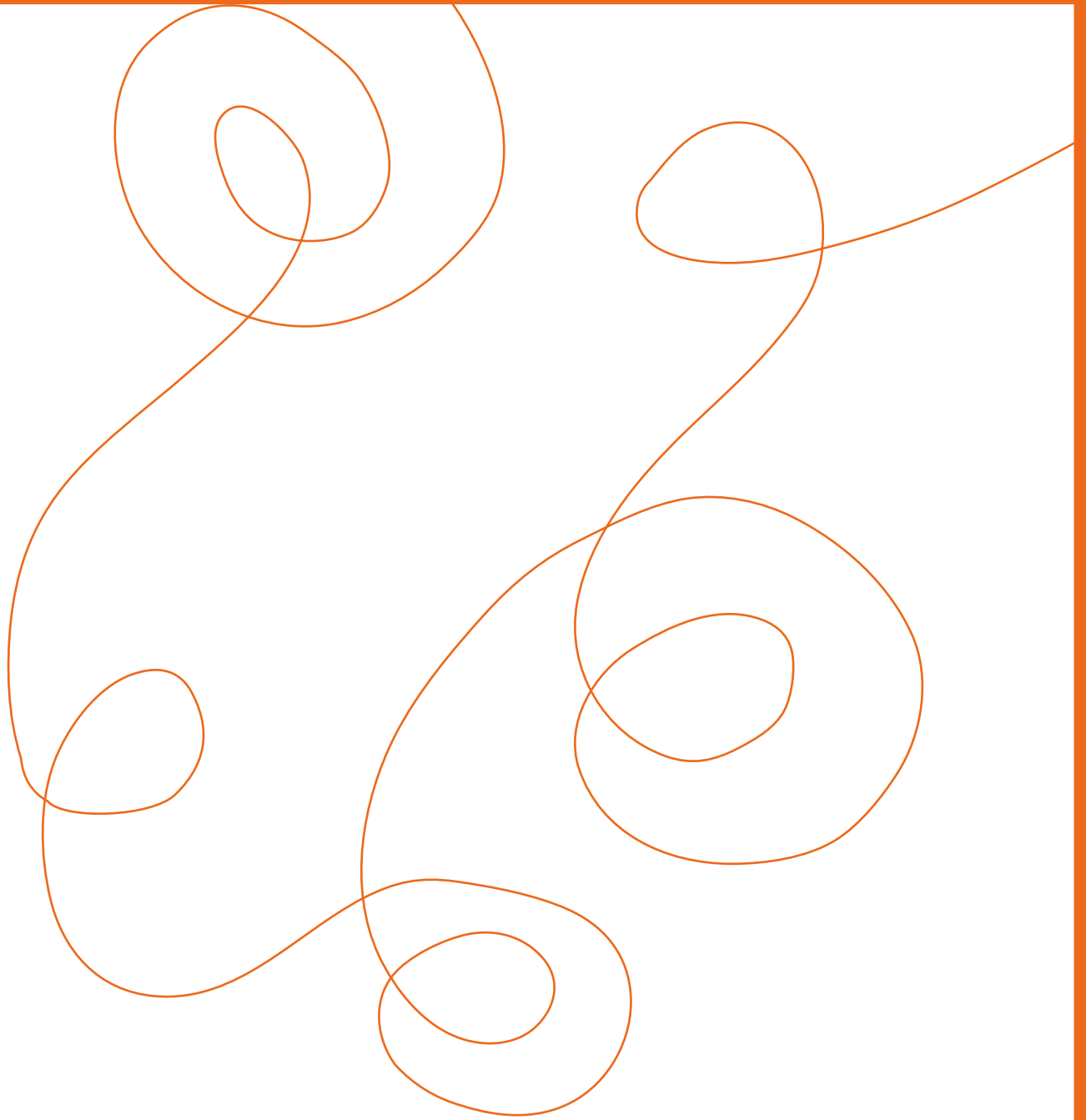
NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna - processos evolutivos**. PUC, São Paulo, Departamento de Linguagens do Corpo, 2019.

_____. **A Técnica Klauss Vianna vista como sistema**, in Dança e Educação em Movimento, coordenação de Julieta Calazans, Jacyan Castilho e Simone Gomes, São Paulo: Cortez Editora, 2003.

PELBART, Peter Pál. **Espectros da catástrofe**, in Pandemia Crítica. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em <<https://www.n-1edicoes.org/textos/129>>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 8. ed. São Paulo: Summus, 2018.



ENSAIOS

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>.

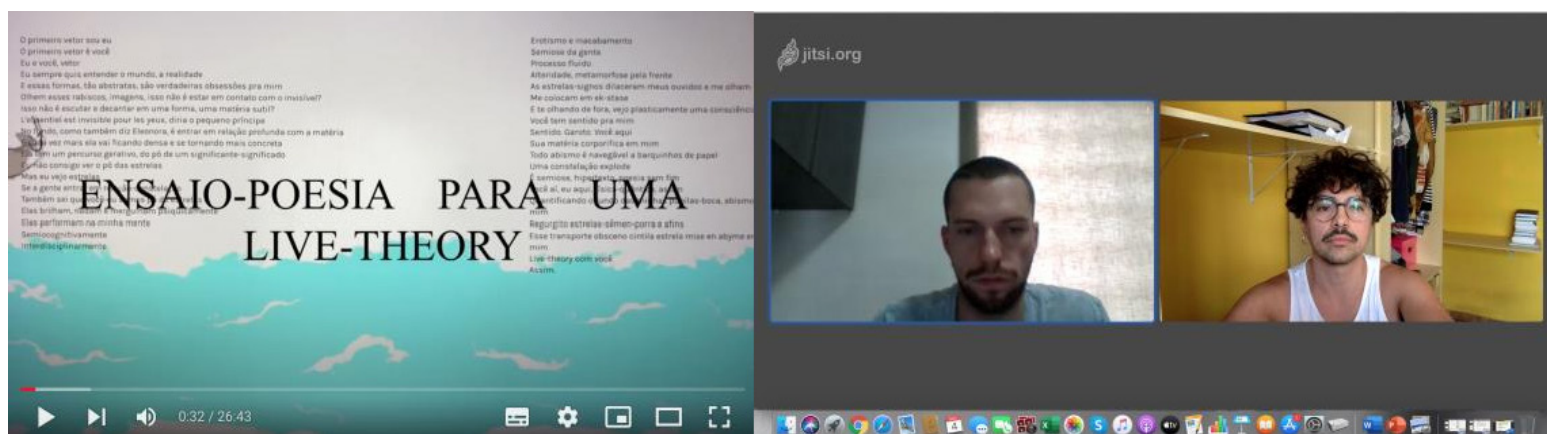


Figura 2. Print do experimento *Abismo: palestra-performance*, Guilherme Delazzari e Alexandre Lindo, 2020.

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 semioticista, “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 sequência.

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. Ensaios 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).

"VALE TUDO, SÓ NÃO VALE QUALQUER COISA": COGNIÇÃO INCORPORADA E PRODUÇÃO COMPARTILHADA DE SENTIDO NOS ENCONTROS DE DANÇA E IMPROVISAÇÃO ONLINE

Flora Byington Dias Siqueira¹

RESUMO | ABSTRACT

Este é um ensaio que busca costurar fragmentos de relatos, pensamentos e sentires escritos entre os anos 2021 e 2022 no exercício da Produção Compartilhada de Sentido, a partir das experiências nos encontros de dança e improvisação online durante a pandemia de Covid-19, em especial no Campo Aberto. Para tal, dialoga com a Teoria da Autopoiese, com a Abordagem Enativa dos estudos da Cognição e com a Ecologia da Atenção para percorrer vividamente as ideias de atenção, contato, autonomia, cuidado e ecossistema. Seu objetivo é simplesmente o ensaio, jogar o jogo, não pretendendo dar conta da totalidade de tais conceitos nem muito menos da totalidade da experiência.

Palavras-chave: dança contemporânea, improvisação, atenção compartilhada, cognição social, isolamento social.

This essay intends to combine pieces of reports, thoughts and feelings written between the years 2021 and 2022, in the exercise of Participatory Sense-Making based on dance and improvisation online meetings during the Covid-19 pandemic, more specifically at Campo Aberto. To this end, it dialogues with the Theory of Autopoiesis, with the Enactive Approach of Cognition Studies and with the Ecology of Attention, to vividly go through the ideas of attention, contact, autonomy, care and ecosystem. Its purpose is that of the mere essay: the exercising of the act of writing (and playing) not claiming to account for the totality of such concepts, much less for the totality of experience.

Keywords: contemporary dance, improvisation, shared attention, social cognition, social isolation.

PREPARANDO AS DOBRAS

Este é um ensaio composto de fragmentos de relatos de experiência, pensamentos e sentires desenvolvidos a partir das práticas em dança aliadas

¹ Graduanda em Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Habilitada como Técnico em Dança, com ênfase em Bailarino Contemporâneo. Integra a equipe da Revista Fragmentos, associada ao Núcleo Trabalho Vivo (NTV), que desenvolve pesquisas acerca das atividades ligadas à arte, ao trabalho e às ações coletivas. Compõe a equipe de estagiários Clínica das Formas de Vida, associada também ao Núcleo Trabalho Vivo (NTV). Atua como professora da oficina especializada "O Corpo e o Meio" no projeto de extensão comunitária AEIOU - Artes, Educação e Inclusão com Orientação Universitária, vinculado ao Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Possui interesse nas áreas de pesquisa sobre corpo, subjetivação e corporeidade articulando Psicologia, Pedagogia, Filosofia e Artes Performativas.

ao uso da tecnologia² no espaço privado da casa/apartamento em situação de isolamento e distanciamento social no contexto urbano durante a pandemia de Covid-19. Os fios condutores que nos apoiam argumentativa e epistemologicamente são, principalmente: as ciências cognitivas pela abordagem autopoietica-enativa em diálogo com pesquisadores contemporâneos que trazem uma perspectiva crítica e criativa para a atenção e produção de sentido.

Como ressonância coerente com a própria metodologia de tais abordagens, deixo ao longo do corpo do texto algumas perguntas a serem redobradas e desdobradas mais à frente, mas que desde já vão demarcando o território conflituoso que é esse campo de fronteiras entre a psicologia e a expressão corporal ou entre o cuidado e a performance. Dito isso, me sinto mais à vontade para assumir o desencaixe das partes e eventuais lacunas ou dissonâncias entre os conceitos apresentados, entendendo que composição e harmonia nem sempre andam juntas. A estética é dos fragmentos³.

Na intenção da dobra que é produzir sentido sobre a produção de sentido, o exercício aqui é uma exploração de alguns conceitos fundamentais dentro do campo da *cognição incorporada* ou *cognição viva*⁴. A importância de ir dobrando cada vez mais esse entendimento de *como* se aprende (e como se aprende a se expressar) em grande parte se dá pela necessidade de *tomar consciência* desse fundo cognitivista⁵ ainda muito entranhado na forma como nos relacionamos com a habilidade de aprender, de criar e de estar em coletivo. Digo aprendizagem e criação não apenas aplicadas ao ensino e à cena, mas como processo em constante atualização das formas de estar no mundo afirmando a vida.

Dando corpo a estes conceitos que têm sua origem nas teorias da autopoiese e no enativismo⁶, tradicionalmente transdisciplinares, trago as

² No senso comum da palavra.

³ E os fragmentos são clínicas dos nascimentos, já diria Gonçalo Tavares (*apud* FERREIRA, 2017).

⁴ Abordagem que caminha na direção contrária do modelo input/output que representa o paradigma fundante das abordagens cognitivas que é o cognitivismo, historicamente hegemônicas nas teorias e práticas da aprendizagem - Aprendizagem aqui não se limita ao constructo, isto é, não se limita à sua aplicação no contexto escolar de ensino; se refere ao processo de devir pessoa atuante no mundo.

⁵ Menção ao cognitivismo computacional, que compreende a cognição como representação.

⁶ Autopoiese significa autoprodução; teoria inicialmente desenvolvida em conjunto pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela a partir da década de 1970, no contexto da Biologia do Conhecimento, marcando uma presença de contracultura dentro da comunidade científica da época. Conceituando de maneira breve, os sistemas autopoieticos são redes de processos de produção (relação) entre componentes com capacidade de destruição e regeneração de si; a cognição, característica fundamental dos sistemas, é entendida como criação - acoplamento ativo com o mundo. Assim, a teoria da autopoiese "recoloca a cognição como processo vital, incorporado, criador e coletivo" (KROEF; GAVILON; MARASCHIN, 2016, p.204). Pioneiros de uma virada epistêmica e ontológica ao recusarem o modelo da representação, Maturana e Varela revelam o caráter circular da cognição, trazendo contribuições muito férteis para o caminho em direção à superação dos modelos dicotômicos, lineares e enrijecidos da existência. A enação é um desdobramento da autopoiese, envolvendo novos nomes e articulações com outros campos

experiências mais recentes dos encontros dedicados à técnica da improvisação, praticada por bailarinos, performers, atores, e também por curiosos de outros ofícios, para se pensar a produção compartilhada de sentido a partir dessa estética dos fragmentos.

Penso hoje que não há porque querer definir uma só técnica do improviso. Contudo, alguns contornos são necessários e, de todas as possíveis definições que ouvi recentemente, tenho ficado com “*vale tudo, só não vale qualquer coisa*”, dita por Camila Fersi no X ECDANÇA⁷. Outros eventos serão citados, com ênfase especial para o Campo Aberto, Encontro de Improvisação e Composição⁸, anfitriado e ancorado por Camila.

Antes de começar, deixo meu agradecimento a todes que passaram pelo Campo; aos encontros que tive nos últimos meses que me possibilitaram juntar pensamento e ação; e em especial a Maria Hermeto que veio compor estes fragmentos comigo de última hora, lendo curiosa e cuidadosamente e sugerindo abusada e certamente.

DOBRAUM: AUTONOMIA NA VISÃO DE UMA COGNIÇÃO INCORPORADA

A teoria da autopoiese sugere que “a organização autopoietica *singulariza* os sistemas vivos” (SANCOVSCHI, 2009, p. 63, grifo meu) - processo radicalmente diferente da individualização. No entanto, é Varela (2003) quem propõe o conceito de *autonomia* como fundamental para um entendimento mais coerente da teoria da enação e sua articulação com a autopoiese (SANCOVSCHI, 2009). Nesse sentido, uma autonomia saudável, digamos assim, parte necessariamente de uma outra relação com a experiência do tempo, ou com a temporalidade: “[...] autonomia é, assim, um conceito de *transição* que enfatiza a capacidade que ‘todo ser vivo tem de *criar pra si* as próprias regras” (VARELA, 2003 *apud* SANCOVSCHI, 2009, p.60). Cabe dizer que não se trata da lógica do ‘cada um por si’ nem do ‘deixa que eu me viro’, como dizem as vozes da autonomia liberal

do conhecimento. A abordagem enativa, situada na cognição 4E (*Embodiment, Embedded, Enacted, Extended*), entende a produção de sentido não como interpretação à posteriori do vivido, mas como vivência - e por isso tem relevância aqui. Continuamente atualizada e comprometida com uma corporificação radical, é designada por uma “inversão topográfica”, segundo Laura Pozzana, diante da qual o problema passa a ser “conceitualizar a mútua interdependência do dentro e do fora, do organismo e do meio” (POZZANA, 2009, p. 77) e não mais argumentar sobre a maior influência de um ou de outro. Para entender melhor o contexto e a importância das contribuições da teoria da autopoiese e da abordagem enativa, sugiro ver *O reencantamento do concreto* (VARELA, 2003) e *Enação: percursos de pesquisa* (MAURENTE, V.; MARASCHIN, C.; BAUM, C., 2019) além das fontes citadas diretamente nesta nota.

⁷ Encontro Contemporâneo de Dança, no qual Camila ofereceu uma oficina de Improvisação Online acontecida nos dias 22 e 23 de setembro de 2021, em parceria com o Espaço Experimental da Dança em Belém -PA.

⁸ Ver em <CAMPO_ABERTO (@campo__aberto) • Fotos e vídeos do Instagram> ou <Campo Aberto - YouTube>

predatória, mas sim de formar a capacidade hábil de decisão constante, com a finalidade primordial da manutenção da vida (digna).

Autonomia apresenta-se então como um conceito fundamental para se pensar-fazer uma *cognição viva*, definida aqui enquanto uma *habilidade de definir* momento a momento o que precisa ser feito ou a capacidade de ir definindo o que não está pré-definido - o que é precioso para um praticante das danças somáticas, por exemplo, e veremos isso mais adiante. A autoprodução da autonomia, então, só é possível no princípio de uma vida em *comum*, da interação com um meio que acolha esse organismo, numa relação bilateral (ou multilateral), criando um ambiente fértil para a atenção compartilhada e partilha de experiências na produção coletiva de sentido (CARIJÓ, 2018).

DOBRA DOIS: A PELE COMO MOTOR - CONTATO, ATENÇÃO E MEMÓRIA

Para quem estava acostumada a trabalhar no contato direto com muita pele, trabalhar pela pele da tela parece à princípio um modo de operar mais frio, encurtado, comprimido... insuficiente e, ainda assim, exaustivo - um dos motivos da nossa exaustão coletiva pode ser atribuída ao regime de atenção na cultura das aparências (CALIMAN, 2012)⁹, que rege os aplicativos que nos servem como redes sociais em geral, incluindo as plataformas de vídeo chamada que passaram a ser utilizadas em larga escala por instituições de todo tipo que aderiram ao trabalho remoto durante a pandemia.

Em setembro de dois mil e vinte, quando começamos de fato a montagem¹⁰, um espetáculo via Zoom era a coisa menos parecida possível com a ideia primeira do espetáculo de formatura - que originalmente seria realizado na rua, como pesquisa e intervenção ancorados na sensibilização e expressão corporal. Estávamos¹¹ há um ano experimentando performances para transportar o corpo construído no chão de Angel para a rua, movidos pelas seguintes inquietações: Como sustentar o estado de presença criado naquele chão¹² em outros espaços? É possível vivenciar o trabalho feito dentro da casa-escola privada em espaços públicos de livre circulação? Que expressão corporal é essa que só pode existir tranquilamente garantida confortavelmente pelo espaço privado?

⁹ “[...] a economia da atenção coincide com o predomínio da cultura da visibilidade ou das aparências [...]. Nessa cultura, as trocas intersubjetivas são capitalizadas e passam a alimentar uma economia que se nutre da necessidade existencial da atenção” (CALIMAN, 2012, p.4).

¹⁰ O AVESSO DO QUE ERA. 2020, Escola Angel Vianna, Rio de Janeiro, Montagem do espetáculo de formatura da turma violeta (ingressa em 2018 e egressa em 2020) do curso técnico da Escola Angel Vianna. (exibido ao vivo em dezembro de 2020; atualmente não disponível).

¹¹ Bruna Montenegro, Flora Dias, Lais Mesquita, Lucas de Oliveira, Violeta Vilas Boas, Rosa Trotta, Stephany Cerqueira e Thais Aguilera.

¹² Que só quem já deitou sabe.

Uma vez aderindo ao isolamento social, suspendemos quase tudo¹³, nos reorganizando para assumir então um corpo *online*, porém com pouco espaço disponível para o movimento. Deste corpo surgem novas perguntas: Como garantir a manutenção dos afetos, que movem o trabalho e a vida, aderindo ao isolamento? Dá pra manter o tema Pele como motor central da pesquisa? Como buscar algo que seja o mais próximo possível da sensação do toque do outro através dos recursos da imagem e do som?¹⁴

Sem nenhuma clareza do que estávamos fazendo enquanto estávamos fazendo, aconteceu de lançarmos mão de alguns recursos para avivar a sensação de tridimensionalidade que a tela comprime - por exemplo, experimentando composições entre diferentes angulações das câmeras dos participantes para criar a sensação desta camada a mais de dimensionalidade -, que foram sendo tomados como conscientes ao longo do processo de montagem. Nesse processo de tomada de consciência entram mais perguntas: Quais são as convocações de *presença* neste regime da atenção que assume a decomposição como estética? Como medi-la ou descrevê-la para além das *quantidades e qualidades* de movimento das partituras corporais?

Neste ponto talvez seja útil lembrar que a invocação do estado de presença na dança não é a invocação de um “presentismo absoluto”, capaz de produzir esquecimento de um passado recente; se não nos apropriarmos do nosso passado, não há dança possível. Se a dança enquanto habilidade é construída na repetição e construções de caminhos que eventualmente se transformam em padrões de movimento (mais ou menos fixados dependendo do enrijecimento muscular, subjetivo e coletivo dos corpos), então corpo é memória.

Temos, então, a já velha conhecida e sempre fundamental conscientização e exploração do contato da pele com diferentes texturas (chão, parede, saco plástico, o vidro da janela, o pano da roupa, objetos da casa); afinal você ainda continua sendo corpo que segue em contato com superfícies das mais diversas naturezas, ainda que em isolamento de outros corpos humanos. E o segundo recurso (esse sim, novo) - a mediação exclusiva pelo audiovisual - que, por definição, também é movimento.

Experimentamos assim desde as já citadas diversas possibilidades de angulação da câmera, assim como a disposição do corpo frente a ela (perto/longe, mostrar/esconder, cima/baixo), até a exploração de espaços da casa, antes desocupados, e suas potências (cantos, quinas, buracos - se fazer caber em lugares esquisitos e ocupá-los como for possível e desejável).

¹³ As questões levantadas no parágrafo anterior não desaparecem, mas são colocadas em suspenso para retomada futura.

¹⁴ Começamos a entrar mais no campo do cinema do que no campo da dança?

Chão

Companheiro de todas as horas, palco do descanso e da loucura, o chão é o fundamento. Com ou sem tela para presenciar esse encontro, o chão é o que nos segura e nos provoca o salto. É colchão e trampolim. Entregar-se no seu contato nos convoca tanto à qualidade de movimento de uma bacia de água morna quanto à de uma flecha certa que perfura o solo em busca de verticalidade. É versátil. No contato firme e sincero entre chão e osso, parece que tudo se sustenta.

Dito isso: o chão continua sendo o chão. É possível confiar ainda na superfície do chão para entregar todo o peso de um corpo enlutado e sozinho, que não é pouco.

Parede

Deliciosamente gelada e agora com muitas marcas de pés e mãos engorduradas e sujas de poeira. Parceira maior no apoio às investidas invertidas (por isso a sujeira).

Saco Plástico

Presença especialíssima em um trabalho em especial, *Translucydás*, transmitido na programação da *Monstra 4*¹⁵. Superfície versátil, disponível em diversas cores e espessuras causando resultados diferentes a cada vez. Se posicionado entre o corpo e a câmera, é um bom dispositivo para brincar de mostrar e esconder.

O vidro da janela

Reflexo, vertigem e exposição. Mirar-se para fora enquanto se vê. Superfície de apoio obviamente bem menos confiável que o chão ou a parede, mas que ainda assim permite jogos de contato interessantes¹⁶ - toda a sutileza e o controle são contraditoriamente convocados para atuar em conjunto e por isso a sensação que gera é interessante.

Roupa

Limitam ou respeitam a amplitude de movimento das articulações, contornam a pele; provocam, expõem, escondem, confortam; o poder de um

¹⁵ Mostra do *Campo Aberto*, 4. ed, 2021.

¹⁶ Ver *Translucydás*. Disponível em:<MONSTRA 4 : : : translucydás - YouTubeMONSTRA 4 : : : : translucydás - YouTube>

figurino ao produzir uma narrativa interessante pra cena.

Objetos de casa

Tenho desejo de mudar de lugar enquanto danço? Procuo um lugar mais cheio ou mais vazio de coisas e pessoas? Preciso me movimentar para limpar ou abrir o espaço? Posso ir me acumulando naquele cantinho? O que vai acontecer se eu trocar as coisas de lugar?

Nesse movimento somos convocados a revirar os arquivos esquecidos, desorganizar e reorganizar os objetos do uso cotidiano como parte necessária do processo criativo em dança e do próprio movimento da vida, que é o movimento de composição¹⁷.

Mesmo fora das telas (ou justamente fora delas), há a dificuldade de lembrar do caminho percorrido quando improvisamos; o regime de memória é outro, e até hoje eu não entendi ou não sei explicar como é que o corpo lembra. Polanyi formulou o problema da forma mais tradicional no pensamento moderno: “sabemos coisas que não sabemos explicar como sabemos” (FERRAZ; PIMENTEL, 2018, p. 93). Há uma diferença entre *know how* e *know that* ou entre sabedoria e conhecimento (ibidem, p. 93) e essa é uma das diferenças que impera na prática do improviso enquanto técnica de construção de um saber do corpo engajado.

No entanto, há também um grande desafio do improviso, principalmente num momento onde há mais estranhamento do que intimidade com a prática, que é não parar bruscamente quando não se sabe mais o que fazer, não romper com o contato nem com o estado de presença que ele suscita - ou, ainda, sustentar o campo¹⁸.

DOBRA TRÊS: IMPROVISACÃO, COMPOSIÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDO

Diante do não-sentido (interrupção do contato; interferência; colapso; inércia) com frequência caímos nas nossas habituais repetições, mas para entrar nesse lugar de discussão precisaríamos aprofundar na noção de *hábito* e de *repetição*, o que provavelmente cairia num boca-a-boca não só com as ciências da cognição de viés cognitivista mas também com a psicanálise, o que não é o foco agora. Por enquanto, aceito a proposta do *não-sentido* como experiência de

¹⁷ *Antepapo 1*: Conversa com Luisa B, Maria Hermeto e Rodolfo Maritan. Disponível em: <ANTEPAPO TRUQUES CAMPO ABERTO 1 - YouTubeANTEPAPO TRUQUES CAMPO ABERTO 1 - YouTube>

¹⁸ Nesse sentido, os desafios do improviso enquanto ponto de partida na dança ecoam em outros fazeres, como no ato de ensinar e também na prática clínica.

muita importância no processo do desenvolvimento cognitivo por uma perspectiva incorporada; nesse sentido, o não-sentido produz sentido (KROEFF; GAVILON; MARASCHIN, 2016). Ou, ainda, “trabalhamos com o inesperado” - inspirado na obra “Água Viva” de Clarice Lispector (apud ANDRADE, 2021).

Gostaria de citar também o laboratório de pesquisa de movimento *Devir Cadeira*, facilitado por Lua Couto¹⁹ em abril de 2021, a partir do qual reverberaram as seguintes reflexões: a improvisação pode ser também o contínuo e oscilante ato de escolher quais janelas abrir, se perder nas janelas, fechar algumas, fechar todas, abrir uma... até conseguir olhar pra tudo que está aberto ao mesmo tempo e sustentar o estado de vertigem. Esse diálogo interno de “será que devo ir ou não devo”, essa iminência do movimento está sempre ali de pano de fundo, é uma constante negociação de puxar e empurrar fronteiras.

Assim a dança do improviso vai criando uma ou várias impressões de padrões temporais de movimento, entre tempo e espaço. Eventualmente resultará em *aprender a mudar* de direção, de ritmo, de plano, de nível, de cômodo, de roupa ou qualquer coisa, sem se desvincular de tudo o que estava carregando de movimento no instante anterior, de preferência sem abandonar o estado de presença conquistado.

Conversando esses dias com Maria Hermeto, também cria do chão da EAV (Escola Angel Vianna), chegamos à conclusão que: dançamos pelo desejo de mover²⁰ e a estética será consequência. Estética aqui não significa estar alinhada ao padrão estético hegemônico ou normativo, mas sim à produção de algo que provoca sensação no outro.²¹ Não há um resultado esperado à priori. Pode haver a mecânica de um gesto específico a ser estudado a nível detalhado? Pode, e é interessante que haja. No entanto, não podemos perder de vista a pergunta: a quem serve o nosso trabalho? Para lembrar que não estamos aqui para reforçar a exaltação de uma técnica para poucos, o que implica em abrir mão da expectativa de produzir algo movido pelo exibicionismo - que de vez em quando cai bem para performar nossos dramas - focado apenas no desenvolvimento das habilidades acrobáticas e atléticas normalmente associadas ao corpo do bailarino.

Considero então que nosso trabalho com a dança somática está sendo de fato feito se conseguirmos enxergar a dança das pequenas coisas, ou a “pequena dança” (conceito cunhado por Steve Paxton) - que pode se concentrar apenas no ato de respirar. Então veremos não só que tudo dança, mas que é possível dançar a partir de qualquer corpo, em qualquer lugar, em qualquer posição e em qualquer quantidade de espaço - porque dança é movimento com sensibilidade e atenção conjunta:

¹⁹ Disponível em: Ensaio de Criação (@ensaioidecriacao) • Fotos e vídeos do Instagram

²⁰ Referência à pesquisa-oficina *Dançar o desejo* oferecida pela querida Ayeska Ariza.

²¹ Estética como *estesis*.

abandonando qualquer virtuosismo dos gestos, os praticantes se encarregam de sua própria aprendizagem na interação com outros corpos e com o espaço, a partir do desenvolvimento de uma capacidade de perceber nuances que se dão no nível sensorial do corpo (ROMERO, 2018, p. 196).

Em dança, “mais movimento” não significa necessariamente “maior velocidade” - quantidade de movimento e aceleração não são sinônimos, como estamos acostumados a associar dentro dessa herança moderna, expansionista e branca. Muito pelo contrário, “mais movimento” pode significar, talvez, mais atenção - mais presença. Mais movimento pode significar maior capacidade de afetação. Mais movimento pode significar *mais corpo*, isto é, um movimento mais encorpado. Pode ser, ainda, aprender a amplificar a “pequena dança” que reverbera de dentro pra fora.

O improviso pode ser traçado como uma linha de fuga para fora de uma dança prescrita, o que não significa a ausência da técnica. Felizmente, há ferramentas que nos ajudam a performar o improviso como fruição e de descoberta de novas possibilidades de criar movimento e de estar no mundo, principalmente quando nos vemos dentro de um espaço comprimido que nos convoca à repetição.

[...] o uso mais recorrente do termo habilidade diz respeito a desempenho, e ressalta o caráter de proficiência na realização de uma tarefa. No entanto, o sentido dado por Ingold o permite ir além disso. O que ele valoriza na prática habilidosa é a fluidez da atividade, seu caráter responsivo, rítmico e continuado, garantido pelo engajamento corporificado e atento. Mais importante que a finalidade da ação é o contínuo desdobrar da atividade. Esse contínuo desdobrar da atividade, na verdade, diz respeito aos processos vitais, ao nosso estar no mundo. Em sua antropologia ecológica, toda ação é, em graus variados, habilidosa (FERRAZ; PIMENTEL, 2018, p. 92).

Sem a pretensão de dar conta de resolver nenhuma das urgências que pairam sobre nós, o *Campo Aberto* é um espaço onde se desenvolvem, além das pesquisas em dança e videodança, a noção de vínculo e da importância de preservar os espaços de divertimento e performance de si como momentos de ritualizar a vida²². Por isso, ou apesar disso, o *Campo* não é só performático, é também um espaço de cuidado e que requer cuidado.

²² Para entender melhor essa descrição, sugiro acompanhar a hashtag #recortescampoaberto, e em especial o que foi publicado no dia 20 de outubro de 2021. Disponível em: <CAMPO_ABERTO (@campo__aberto) • Fotos e vídeos do Instagram>; ver também os relatos de experiência nos *Antepapos*, em especial a fala de Elisa no *Antepapo 10*, no dia 23 de outubro de 2021. Disponível em:<(230) ANTEPAPO TRUQUES CAMPO ABERTO 10 - YouTube>

DOBRA QUATRO: O MANEJO DO CAMPO E O CUIDADO DOS ENCONTROS COMO ECOSISTEMAS

O que antes acontecia entre dois corpos, agora acontece entre muitos corpos ao mesmo tempo, mediados pela tela. Essa é uma diferenciação importante: eu não danço com a tela, eu danço com outra pessoa, mas a tela é uma *mediadora* do nosso encontro. Então não dá pra ignorar a presença da tela e fingir que o outro está materialmente do meu lado, isso não funciona. Mas também não podemos ignorar o fato de que o outro direciona seu movimento até mim, e que isso provoca um efeito que ultrapassa a imagem. Isso se chama *campo*, e é um fio-terra que volta e meia precisa ser lembrado. “*A atenção conjunta ao centro em movimento foi apresentada como fundamental para a dança improvisada acontecer em dueto ou na interação entre mais de dois corpos*” (ROMERO, 2018, p. 211, grifo nosso); o centro de atenção conjunta, nesse caso, é a tela, que permite a criação de um sistema vivo de produção coletiva de sentido.

Dentro disso que podemos chamar de manejo do campo, habilidade passível de ser colocada em prática tanto no plano da ação individual quando no plano das interações coletivas, tenho percebido e desenvolvido alguns recursos para estar diante da câmera mesmo quando esta nos parece absolutamente hostil: o mais simples de todos é sair de cena sem desligar a câmera. Requer o cuidado de continuar vendo sem ser vista, o que pode ser um descanso necessário. Outro recurso é continuar em cena, mas tirar a tela do seu campo de visão - ser vista sem ver. Um terceiro recurso é restringir o enquadramento, num campo mais fechado de visão. O quarto é fechar a câmera, que é de fato sair de cena.

A pós edição também pode ser usada como recurso que transforma a experiência em outra coisa, não é mais sobre o ambiente da sala do Zoom mas sobre brincar com os recortes que restaram, com os fragmentos dos fragmentos. Assim como a não-edição também é um recurso: assumir a estética das interferências sem cortes.

Não só em tempos de pandemia, como em qualquer tempo, algo é sabido dentre os praticantes das danças cujo motor é a sensação: o espaço da sala - seja presencial ou pelo Zoom - é um espaço que precisa ser cuidado, e cuidado não por uma só pessoa responsável pela tutela de todos, mas sim um cuidado coletivo, entendendo que o campo é um espaço-tempo comum. À luz das contribuições de Citton (2014), autor do livro *Da economia à ecologia da atenção*, muito mencionado no trabalho de Romero (2018), podemos entender essa atenção cuidadosa como *ecossistema*:

Citton (2014) introduz a dimensão estética nas pesquisas atuais sobre a atenção e propõe uma inversão na maneira tradicional de concebê-la. Ao invés de concebermos a atenção como sendo uma capacidade do sujeito (o leitor, o espectador) diante de um objeto (um livro, um

filme, uma dança), é preciso apreendê-la em termos de *ecossistema no qual nos banhamos* antes de identificar esse ou aquele objeto. O autor propõe que, *de uma abordagem individualista da atenção, passemos a apreendê-la enquanto um fenômeno essencialmente coletivo* (ROMERO, 2018, p. 197, grifo nosso).

Assim, percebemos que “perceber é uma atividade que implica todo o corpo” (FERRAZ; PIMENTEL, 2018, p.93). E esse corpo não é individual, apesar de singular, mas coletivo e intersubjetivo.

DESDOBRAMENTOS

É possível estar aqui diante da tela e não ficar rendido aos regimes de gestão da atenção? Se a atenção produz a si mesma na mesma medida em que produz a desatenção (CALIMAN, 2012), em que medida atenção e desejo se encontram e porque temos que constantemente nos vigiar para manter ambos sob controle? Como isso aparece diante do corpo, quando dançamos²³?

No uso cotidiano, fora do contexto da dança contemporânea, um sentido comum para a palavra improviso é sinônimo de plano B; caracteriza um desvio do prescrito, na maioria das vezes não intencional, causado pela impossibilidade de cumprir com o plano A pela falta de algo - de recurso, de habilidade, de possibilidade de escolha ou agência. A diferenciação do improviso na dança, no entanto, é justamente a sua condição de, momento a momento, buscar a manutenção de um estado de dança ou de um estado de presença possível através do ato de dançar; assim a dança deixa de querer ser agradável ou acertada, não precisa mais querer dar conta de suprir as faltas de habilidade nem de podar os excessos de expressividade. Estamos falando de desassociar a figura do bailarino de um exibicionismo apático. Ao invés de dançar para dizer “olha o que meu corpo sabe fazer”, propomos: o que o (m)eu corpo *quer* fazer agora?

A produção de sentido passa pela produção do desejo. Então podemos, quem sabe, ir aos poucos nos desvinculando da normalidade e assumindo cada vez mais nossa esquisitice, como uma provocação estética que coloca em evidência o estranhamento e incômodo, e pela afirmação de um desejo não capturado. Performar nossos corpos exaustos, precarizados, sobrecarregados, dispersos e ainda assim muito vivos, entregues, presentes, disponíveis para o encontro e para algum movimento, por menor que seja.

Mover a partir da presença e do desejo é o suficiente para desautomatizar? Se a nossa atenção ou estado de presença e os nossos desejos podem e vão

²³ Não à toa, Rudolf Laban tem sua técnica sistematizada em um livro chamado *Domínio do Movimento* (1978).

ser capturados, precisamos estar atentas para ir percebendo quais dos nossos movimentos desejam se aliar a um regime de cultura de visibilidade e quais desejam descansar nas brechas. Na intersecção dessa dobra de compromissos ético-estético-políticos, o que mais interessa agora são os recursos de construir pequenas pontes de interação, ou como pinçamos dentro desse ambiente tão desconexo a sensação de estar junto. Retornamos talvez a um dos motivos primordiais da prática de Contato Improvisação (CI): “Convidar os participantes e os espectadores a uma certa maneira de ver como nos comportamos coletivamente e como fazemos para juntos encontrar saídas em nossas interações” (ROMERO, 2018, p. 192). Mas retornamos de outro lugar, a partir da produção compartilhada de sentido criada no cuidado comum com o espaço virtual²⁴.

Talvez o caminho seja recentralizar a pergunta: Como defender a possibilidade de continuar dançando diante de toda e qualquer condição? Ou, porque ainda existe a necessidade de defesa diante da necessidade de dançar? É aí que mora o desejo de usar todo e qualquer aparato teórico reconhecido cientificamente para tentar dar contorno à essa necessidade inegociável: seguir dançando. Não por festividade, mas como ofício de produção de corpos vivos, e não apenas sobreviventes.

O processo de ruptura do isolamento, mais abrupto para alguns e mais gradual para outros, é cheio de conflito. Mesmo agora, já em plena retomada da vida presencial, há algo nos encontros de improvisação online e em especial no *Campo Aberto* que não se desatualiza por completo, e que causa um estranhamento justamente por isso. O formato do encontro deixa de ser uma mera imposição da conjuntura e passa a ser uma *escolha* de metodologia de pesquisa em improvisação e composição. Em *O reencantamento do concreto* reencontro em Varela a recolocação do problema da adaptação, que nos diz algo sobre esta escolha: “afastá-la da proposta de ajustamento ao ambiente, aproximando-a da noção de composição com o meio” (VARELA, 2003, p.77). Lembrando que composição aqui não é sinônimo de harmonia: “não se trata mais do que não podemos fazer, mas sim do que podemos”²⁵.

²⁴ Gosto do contorno que Rafi, companheiro de trajetória na Psicologia, dá ao conceito de *virtualidade* em sua monografia sobre a criação de vínculos no ambiente universitário que pode tranquilamente ser aplicado ao contexto deste ensaio: “Gosto de um conceito que li em Lapoujade para explicar meu pensamento sobre esse choque inicial, vivenciado com a chegada da pandemia e o isolamento social. Falo dos virtuais. Não dos virtuais cibernéticos, mas o virtual enquanto algo que pode vir a existir. Este autor os descreve enquanto um dos quatro modos de existência, com a especificidade de ser o único a pertencer apenas ao futuro. Os virtuais são as existências que têm condições de ganhar a realidade, apesar de não serem garantidas. Dizem respeito à uma potência de vida” (ANDRADE, 2021, p. 22); o texto de Lapoujade a qual Rafi se refere é *As existências mínimas* (2017).

²⁵ Frase usada como descrição do vídeo postado em 28 de janeiro de 2022. Disponível em: <CAMPO_ABERTO (@campo__aberto) • Fotos e vídeos do Instagram>

REFERÊNCIAS

ANDRADE, N. R. **Produção de Vínculos e afetos no ambiente universitário: a trajetória do coletivo** revista Fragmentos. 2021. Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Bacharelado em Psicologia, 2021.

O AVESSE DO QUE ERA. 2020, Escola Angel Vianna, Rio de Janeiro, Montagem do espetáculo de formatura da turma violeta (ingressa em 2018 e egressa em 2020) do curso técnico da Escola Angel Vianna. (exibido ao vivo em dezembro de 2020; atualmente não disponível).

CALIMAN, L. Os regimes da atenção da subjetividade contemporânea. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 64, n. 1, p. 2-17, 2012.

CARIJÓ, M. C. A. A Atenção Compartilhada e Partilha de Experiências na Produção Coletiva de Sentido. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v. 05, n. 01, p. 67-88, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/27402/16001>> Acesso em: 20 out 2021.

CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention**. Paris: Seuil, 2014.

CRARY, J. Espetáculo, atenção e contramemória. **Arte & ensaios revista do ppgav/eba/ufrrj**. n. 23, nov. 2011.

FERRAZ, G.C.; PIMENTEL, C. P. A Atenção deambulatória: Habilidade e Aprendizagem na Antropologia Ecológica de Tim Ingold. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v. 05, p.89-116, 2018.

FERREIRA, J. B. O. Espelhos partidos tem muito mais luas: por uma poética das formas-de-vida. **ECOS Estudos Contemporâneos da Subjetividade**, v. 7, n. 2, 2017. Disponível em: <[“Espelhos partidos têm muito mais luas”: por uma poética das formas-de-vida | Ferreira | ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade \(uff.br\)](#)> Acesso em: 15 fev. 2022.

KASTRUP, V., SAMPAIO, E., ALMEIDA, M. C.; CARIJÓ, F. H. O aprendizado da utilização da substituição sensorial visuo-tátil por pessoa com deficiência visual: primeiras experiências e estratégias metodológicas. **Psicologia & Sociedade**. v. 21, n. 2, p. 256-265, 2009. Disponível em: <[O aprendizado da substituição sensorial_Kastrup.pdf \(ufrrj.br\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021.

KROEF, R. F. S. ; GAVILON, P. Q.; MARASCHIN C. O não-sentido na Cognição Enativa. **Rev. Polis e Psique**. v.6, n. 2, p. 204 – 210, 2016. Disponível em: <[KROEF, GAVILTON E MARASCHIN O não sentido na cognição enativa.pdf \(ufrrj.br\)](#)
<[KROEF, GAVILTON E MARASCHIN O não sentido na cognição enativa.pdf \(ufrrj.br\)](#)> Acesso em: 20 out 2021.

LAPOUJADE, D. **As Existências Mínimas**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2017. Tradução: Hortencia Santos Lencastre.

LEPECKI, A. **O movimento na pausa**. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <[movimento na pausa | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)movimento na pausa | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021

MAURENTE, V.; MARASCHIN, C.; BAUM, C. (Orgs.) **Enação: Percursos de Pesquisa**. 1. ed. Florianópolis: Edições do Bosque/NUPPE/CFC/UFSC, 2019.

MILLER, J. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna / Jussara Miller**. 3 ed. São Paulo: Summus, 2016.

POZZANA, L. Um Estudo Teórico Sobre a Noção de Corpo: articulações entre Merleau-Ponty e Francisco Varela. **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v.12, n.2, jul./dez. 2009.

ROMERO, M. L. Sobre a Atenção Conjunta e a Sintonia Afetiva na Dança Contato Improvisação. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v. 05, n. 01, p. 188-215, 2018. Disponível em:< [*ACFrOgC7KCda7a8_z2uWHJloag7BjzEjXnl8DwWQJDPpnCeRPCozPVpRoxZxAcBB_CogPIFVvB0ERGX_C9cJjJbIS5VSB3QKD480erxA4QlvqmTIC4VLaxBIX7N2M=\(googleusercontent.com\)*ACFrOgC7KCda7a8_z2uWHJloag7BjzEjXnl8DwWQJDPpnCeRPCozPVpRoxZxAcBB_CogPIFVvB0ERGX_C9cJjJbIS5VSB3QKD480erxA4QlvqmTIC4VLaxBIX7N2M=\(googleusercontent.com\)](#)> Acesso em: 20.out.2021.

SANCOVSCHI, B. Contribuições da Abordagem Autopoiética-Enativa ao Conceito de Adaptação Psicológica. **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 59-69, jul./dez. 2009. Disponível em:<[volume_12_n2_2009_artigo_04.indd \(ufrj.br\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021.

VARELA, F. J. O Reencantamento do Concreto. **SAÚDELOUCURA**. Núcleo de Estudos da Subjetividade Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. HUCITEC EDUC: São Paulo, 2003. Disponível em:<[2-varela-o-reencantamento-do-concreto.pdf \(wordpress.com\)2-varela-o-reencantamento-do-concreto.pdf \(wordpress.com\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021.

PARTILHA DO CHÃO: O GESTO COMO MOVIMENTO POLÍTICO DO CORPO OU O CORPO, O CADÁVER, O ESPELHO

Carla Chaim¹

RESUMO | ABSTRACT

O presente ensaio visa refletir sobre o papel do corpo humano na criação de utopias e novas realidades, tendo como ponto de partida a manifestação da dimensão política da gestualidade nos trabalhos produzidos pela autora nos anos de 2019 e 2020, durante o período de quarentena imposto pela pandemia do Covid-19, lido como pausa em meio a um modelo neoliberal que não permite intermitências.

Palavras-chave: corpo, desenho, performance, pausa, gesto.

The present essay aims to reflect on the role of the human body in the creation of utopias and new realities, having as a starting point the manifestation of the political dimension of gestuality in the works produced by the author in the years 2019 and 2020, during the period of quarantine imposed by the Covid-19 pandemic, read as a pause in the midst of a neoliberal model that does not allow interruptions.

Keywords Teather: body, drawing, performance, pause, gesture.

Em todo caso, uma coisa é certa, o corpo humano é o ator principal de todas as utopias (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Este ensaio pretende reunir alguns trabalhos desenvolvidos na minha prática em poéticas visuais durante os anos de 2019 e 2020. Hoje, a escolha de tais trabalhos permite um olhar diferente do de seu momento de feitura. São desenhos: obras em papel ou em tela de linho. As concepções e escolha das obras aqui selecionadas têm como aspecto primeiro a ausência do corpo e o gesto deixado por ele como vestígio sintomático que transmite para seu entorno informações que talvez não pudessem ser transmitidas por vias orais. Entre os desenhos, um tanto quanto mais livres, estão também alguns pequenos papéis

¹ Carla Chaim, artista visual e mestrande em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da USP, graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (2004), onde também fez pós-graduação em História da Arte (2007). Entre seus projetos de 2021 e 2020 destacam-se as individuais *Febre*, na Galeria Raquel Arnaud, em São Paulo e *Ella*, na Fernando Pradilla Galería, em Madri, respectivamente. Em 2020 criou a instalação da arena/palco para as apresentações de performances em Histórias da Dança, MASP, SP, quando teve sua obra adquirida pelo acervo do museu. Em 2016, Carla foi nomeada para o Future Generation Art Prize, onde em 2017 expôs no Pinchuk Art Centre, Kiev, Ucrânia e no Palazzo Contarini Polignac, Veneza, Itália, em um evento colateral à Bienal de Veneza. Sua obra faz parte de coleções como CIFO, Miami, EUA; MAR, RJ, BR; Pinacoteca do Estado de São Paulo, BR; e Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty, Brasília, BR.

nos quais a mão e a escrita deixam seu rastro através da linguagem, da palavra, gestos da mão.

Pretendo, aqui, reunir também alguns pensamentos e ideias acerca do gesto como medialidade proposto por Giorgio Agamben, e também pensar o gesto coreográfico fora do palco como causalidade de um anamorfismo psicossomático literal e plástico em que o que se apresenta nas ruas ou na política é expurgado pelo corpo individual como escárnio social. Segundo André Lepecki (2013), em *Coreopolítica e coreopolícia*: “Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (p. 46).

Entende-se, aqui, também que cada desenho exposto tenha tido um tempo vivenciado em processo. Todo esse processo está encerrado nas nossas vistas e toda parte dessa coreografia se dá na pele do suporte. Gestos e coreografias dos corpos sociais e políticos são essencialmente cotidianos.

Para entender o gesto ou o movimento, existe a pausa; para pensarmos o corpo como um todo, precisamos pensar corpo e mente como uma só entidade; para falarmos do corpo ausente, precisamos nos atentar ao corpo presente. Aliás, que corpo é esse, ausente, que se expressa ao avesso do nosso mundo contemporâneo, que não está exposto, televisionado ou tentando ganhar holofotes? Que corpo é esse que deixa seu gesto, sua marca como cicatriz, corte e arranhão no mundo e vai embora? O que acontece com esse corpo que golfa suas vivências? Que mundo é esse, tão atormentado?

Por ser o corpo nosso ponto de contato com o mundo, podemos considerá-lo uma *topia*, como propôs Michael Foucault (2013): “Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. Meu corpo, *topia* implacável” (p. 7). Não vamos pensar nas utopias,

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal. O país das fadas, o país dos duendes, dos gênios, dos mágicos, este é o país onde os corpos se transportam tão rápido quanto a luz, o país onde as feridas se curam com um bálsamo maravilhoso na duração de um relâmpago, o país onde se pode cair de uma montanha e reerguer-se vivo, o país onde se é visível quando se quiser, invisível quando se desejar. [...] Mas há também uma utopia que é feita para apagar os corpos. Essa utopia é o país dos mortos, são as grandes cidades utópicas que nos foram deixadas pela civilização egípcia. Afinal, o que são as múmias? Elas são a utopia do corpo negado e

transfigurado. A múmia é o grande corpo utópico que persiste através do tempo. Existiram também as máscaras de ouro que a civilização micênica colocava sobre os rostos dos reis defuntos: utopia de seus corpos gloriosos, possantes, solares, terror dos exércitos (FOUCAULT, 2013, p.8).

Nem em máscaras ou tatuagens, que “instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro” (Ibidem, p. 12), arrancando-o de seu próprio espaço e projetando-o em outro. Vamos pensar o corpo como figura central e ponto zero de toda a relação com o mundo, com a gravidade, com todas as coordenadas e com todos os espaços e caminhos. Vamos aprender o que os espelhos e os cadáveres nos ensinaram, que nós existimos para além de uma utopia e somos dependentes de uma massa física relacional. Esse corpo está sendo operado através de diferentes dispositivos produzidos e automatizados. Precisamos perceber ao que estamos sendo disciplinados e ter voz ativa diante desse objeto, a saber, o corpo.

Façamos movimentos eficazes e de acordo com nossos próprios discursos. O meu movimento movimenta você.

Precisamos retroceder um pouco e analisar o que aconteceu nos anos de 2019 e 2020. Agora, esse passado recente ainda reflete no presente e traz novas rupturas e novas objetividades para repensarmos uma vida ligada por interfaces tecnológicas que nos permite, além de ter uma pandemia, agravada pelo fluxo intercontinental de pessoas, termos acesso uns aos outros por meio de mundos ligados “entremares” ou “entrenuvens”. O que me parece é que não estamos aproveitando nenhuma coisa disso tudo. Tudo ultra-conectado e nós não estamos nem perto de estarmos conectados a nós mesmos, mas distanciados de nossos corpos, que simplesmente não se percebem. A Covid-19 nos aquietou em nossos espaços sociais e físicos e nos fez perceber a inexistência do movimento ampliado. Assim, como colocado por Lepecki (2020), deu-se uma pausa no movimento. Esta pausa permitiu o aparecimento de novas percepções e micromovimentações em nossos corpos, provando, assim, impossível a pausa total não seguida da morte da carne. Interrupção, intervalo, paragem, suspensão, hiato — não a extinção do movimento, mas um novo movimento percebido em um batimento baixo, em uma cadência que tem olhos semicerrados.

Não saímos na rua para ver nossas pernas e braços balançando em

movimentos pendulares, mas vimos cada respiro movimentar nossos batimentos cardíacos e nossos dedos mexerem livremente como anêmonas no balanço da água, vertiginosas e relacionadas com o seu entorno, ou com a tela de um telefone celular.

(...)Reproduzem-se agora sobre os corpos individuais as políticas da fronteira e as rigorosas medidas de confinamento e imobilização que nós, como comunidade, aplicamos nos últimos anos a migrantes e refugiados — até deixá-los fora de toda comunidade. Durante anos, nós os tivemos no limbo dos centros de detenção. Agora somos nós que vivemos no limbo do centro de detenção de nossas próprias casas (PRECIADO, 2020, n/p).

Que pausa foi essa, se pensarmos no Brasil, em São Paulo, onde passei meses em minha casa, vigiada e tendo meu movimento controlado (talvez pelo governo estadual e não federal, ou talvez, também, pela minha posição social, que tornou isso possível, e pela minha descrença na voz do presidente)?

Desde a última eleição, o país vive um neoliberalismo nefasto e fascista que trabalha tratando o movimento do cidadão como controle de liberdade e a morte como assunto normativo. Que corpo é o que vive contaminado por este ambiente? Quais são as incorporações feitas automaticamente pelos discursos de ódio e pelo horror que o país atravessa? Existe uma necropolítica escancarada que se torna cada vez mais poderosa e que dita, social e politicamente, quem deve viver e quem deve morrer. Ideologias fascistas são televisionadas e criam uma dualidade política em escala e velocidade inimagináveis, também por conta daqueles aparatos eletrônicos que falamos atrás, aparatos que nos juntam metaforicamente e nos esvaziam de percepções mais concretas.

Eliane Moraes em *O corpo impossível* (2002), inicia sua escrita descrevendo retratos e gravuras de um corpo guilhotinado, representado de forma consonante à qual eram presenciadas as execuções durante o Terror² no século XVIII. Cenas originais de decapitação mostravam as cabeças isoladas dos corpos como rituais de triunfo do corpo político sobre seus traidores. Esse corpo era literalmente fragmentado nas ruas. Em seu segundo capítulo, *A mesa de dissecação*, Moraes, ao falar da modernidade urbana, das guerras instauradas e dos surrealistas na primeira metade do século XX, aponta para novos modos de subjetividade: “num mundo em que a vida sofria tal ordem de ameaças, não havia outra forma de afirmar a existência sensível senão recolocando o corpo humano em questão” (MORAES, 2002, p. 100). Pelas trincheiras, o corpo era distorcido, amputado e fragmentado, não só a cabeça, mas todas as suas partes. E hoje, com diferentes tipos de guerras e lutas, como se configura o corpo?

² O período compreendido entre 5 de setembro de 1793 e 27 de julho de 1794, na Revolução Francesa.

Falar aqui sobre desenho, gesto ou arte me parece um tanto quanto duvidoso, mas para falar do mundo e do coletivo, acredito que tanto a arte quanto a cultura sejam modos efetivos de indisciplina, rebeldia e insubordinação. Acredito que o que vivemos esbarra em nossas ações e estas ditam como vivemos. E falar destas novas percepções pode ser para alguns por via oral e para outros, onde posso me incluir, por uma via háptica e visual.

Contudo, falar do individual e do mais interno é reverberar e ecoar o coletivo.

André Lepecki, em uma palestra recente, cita Steve Paxton e fala de *Small Dance* (1967). Ele traz de volta ao pensamento essas coreografias e amplia o olhar para a abolição do movimento e a ativação de tais micromovimentos e micropercepções como um novo modo de conectar-se ao coletivo. Ficar parado, simplesmente, não é um movimento preparatório, uma pausa ou uma suspensão para que chegue um próximo movimento, mas a presença do movimento sob diferentes termos.

A presença, na visão fenomenológica de Merleau-Ponty (2011), é também importante para o corpo atuar como um só, o ser-no-mundo, e ter suas percepções atualizadas com o entorno. Alinhando corpo e mente de forma diversa da posição cartesiana, alinhando percepções. Quando duas mãos se tocam, qual é tocada e qual toca? Quem é o sujeito e objeto em cena? Essa presença é pontual e conclusiva de uma percepção que une um sujeito ao seu entorno, qualquer sujeito e qualquer entorno, qualquer natureza.

Portanto, tais percepções, nossa sensibilidade e nosso tempo estavam sendo gastos de modo que continuávamos a viver movimentos impostos por outrem. Um controle letárgico e uma falsa liberdade em que governos pós-capitalistas neoliberais escancaram e proíbem temas que os coloquem em risco e que não sigam uma liberdade branca-hétero-cis.

O fascismo brasileiro e seu nome próprio, Bolsonaro, encontraram enfim uma catástrofe para chamar de sua. Ela veio sob a forma de uma pandemia que exigiria da vontade soberana e sua paranoia social compulsivamente repetida que ela fosse submetida à ação coletiva e à solidariedade genérica tendo em vista a emergência de um corpo social que não deixasse ninguém na estrada em direção ao Hades. Diante da submissão a uma exigência de autopreservação que retira da paranóia seu teatro, seus inimigos, suas perseguições e seus delírios de grandeza, a escolha foi, no entanto, pelo flerte contínuo com a morte generalizada. Se ainda precisássemos de uma prova de

que estamos a lidar com uma lógica fascista de governo, esta seria a prova definitiva. Não se trata de um Estado autoritário clássico que usa da violência para destruir inimigos. Trata-se de um Estado suicidário de tipo fascista que só encontra sua força quando testa sua vontade diante do fim (SAFATLE, 2020, n/p).

Em tempos como estes, não poder falar ou não querer ouvir sobre assuntos como racismo, feminismo, sexualidade, gênero, corpos indígenas além de outros temas importantes, como devastação da natureza, privação de saúde pública e censura, nos dá mais força para querer falar disso. É importante que se fale cada vez mais sobre política e sobre esses assuntos que estão fervilhando e precisam explodir com a atenção devida e com a radicalidade que o tempo roubou. O autoritarismo e a pandemia não deixaram os protestos enfraquecidos; todos percebemos melhor esta pausa como um tempo dedicado a entender como estamos vivendo este momento histórico e que, sim, vamos falar sobre isso e não vamos concordar com o que quer que nos seja forçado a tragar e engolir. Vamos abrir a boca para gritar e nos fazer presentes, discordar deste governo pútrido.

Como não golfar?

É preciso situar o ambiente político em que este corpo que vos fala vive: um país que presencia uma tormenta política capaz de aniquilar povos, florestas, educação ou qualquer ordem real, simbólica ou intelectual que possa já ter existido; um governo desprovido de razão e empatia. Soma-se a isso as dificuldades da pandemia que tomou 2020. Imploraríamos para que essas questões não tivessem coexistido.

Surpreendente é colocarmos a pausa como antítese do capitalismo 24/7. Como vivenciar essa pausa? Como entender essa “biopolítica farmacopornográfica”³ incessante? Precisamos parar de ser corpos e nos tornarmos carne! Não basta somente ser anatomicamente organizados, é necessário ter uma crítica real e pulsante abjeta que expelle, sai para fora, para longe, que expurga nossos incômodos.

Não seguir repetindo movimentos autoritários e guias de como “agir livremente”. Precisamos agir livremente numa tentativa de, talvez, nos reorganizarmos como animais mamíferos atualizados, transformados e chipados.

Liberdade como movimento.

³ Termo de Paul B. Preciado (2018).

O gesto, segundo Agamben em *Por uma ontologia e uma política do gesto* (2018), é um meio em si, um meio sem fim, uma medialidade que não tem resultado final, e que não aponta ou pretende chegar a um ponto específico. O gesto é processo e meio. A seleção dos trabalhos aqui feita tem grande aporte neste conceito, segundo o qual o gesto é um espelhamento e uma definição de processo. Existem, nas obras, a visualidade do tempo e a exibição de sua medialidade, contrariando a feitura prévia para uma vontade final de representação. Partindo de uma visão aristotélica, Varrão⁴ etimologicamente inscreve a palavra gesto na esfera da ação e subtrai a diferença entre agir (*agere*) e fazer (*facere*) – *praxis* e *poiesis*. O gesto, finalmente, seria o *gerere*, o gerir, que constitui a própria medialidade em si e expõe uma comunicabilidade, uma linguagem. É um ser-em-meio ao mundo e à sociedade. Este estar em meio à sociedade, Agamben chama de política, a dimensão política do gesto. Gesto como vestígio.

Estes desenhos são o próprio calcar de movimentos numa superfície. O bastão oleoso se adere ao papel num movimento brusco do corpo, o papel-carbono, arranhado com unhas, deixa parte de si em outro corpo e a quantidade visceral de tinta óleo reproduz as marcas contínuas de dedos e mãos que bailam seus gestos no linho. Existe um corpo ausente, mas não existe um corpo que não está presente. A ausência factual deste corpo nos é reivindicada amplamente pela escala dos desenhos, pela gestualidade imposta ao olhar, pela coreografia do corpo que agora se volta para novas superfícies, papel e tela.

O corpo e o desenho são pontos centrais na minha pesquisa. O corpo atua como ferramenta⁵ para feitura de desenhos, vídeos e instalações. Aqui, disponho de alguns últimos trabalhos nos quais aparecem os gestos e o movimento do corpo como motivo principal de discussão, uma vez que este corpo usado está politicamente envolvido e produz uma reflexão acerca de uma sociedade local. Esse acordo político entre corpo e sociedade é ativo, reflexivo e espelhado. Ações e coreografias livres, casuais e ordinárias são apresentadas como decalques ou gravuras no papel ou no suporte que é dado.

Assim, gestos desse corpo acabam aparecendo como expurgo de dores e de imundícies que acompanha nas ruas ou nos jornais. Moribundo, porém ativo, este corpo é usado como discurso, e seus vestígios transformam o suporte também em corpo.

Em vez de um conteúdo político per se, Carla Chaim expressa com sua reivindicação do corpo uma declaração política per se. Por acaso não são os corpos os primeiros a sofrer os efeitos das políticas governamentais nefastas como aquelas que, sem

⁴ Marcus Terentius Varro, escritor romano do séc. II-I a.C., que traduziu parte do pensamento grego, sobretudo o aristotélico, para o latim.

⁵ O termo ferramenta é usado aqui para sinalizar que o corpo é um instrumento usado diretamente na feitura dos trabalhos, como um riscar das unhas no papel carbono.

ir mais longe, vivem no Brasil? Não é política a diferença radical que enraíza o artista em um momento presente intransigente? (AGUIRRE, 2020, n/p).

Corpo e mente fazem parte de um mesmo *locus*, de uma mesma *topia*, para usar novamente o termo colocado por Foucault (2013). O corpo é vivo, está sempre em modificação e é colocado a prova como estado de transgressão também na arte. Repensar esse corpo na atualidade é uma tarefa que pretendo sempre aprofundar. Pensar os quens, os comos, os porquês, os pesares e os poréns deste corpo é fundamental em minha pesquisa.

Que corpo vive hoje? De qual corpo se fala hoje? Existe ainda um futuro para que este corpo sobreviva? Existem próteses para ele se autogerir ou ele simplesmente será substituído por máquinas?

REGISTRO DO TRABALHO ARTÍSTICO

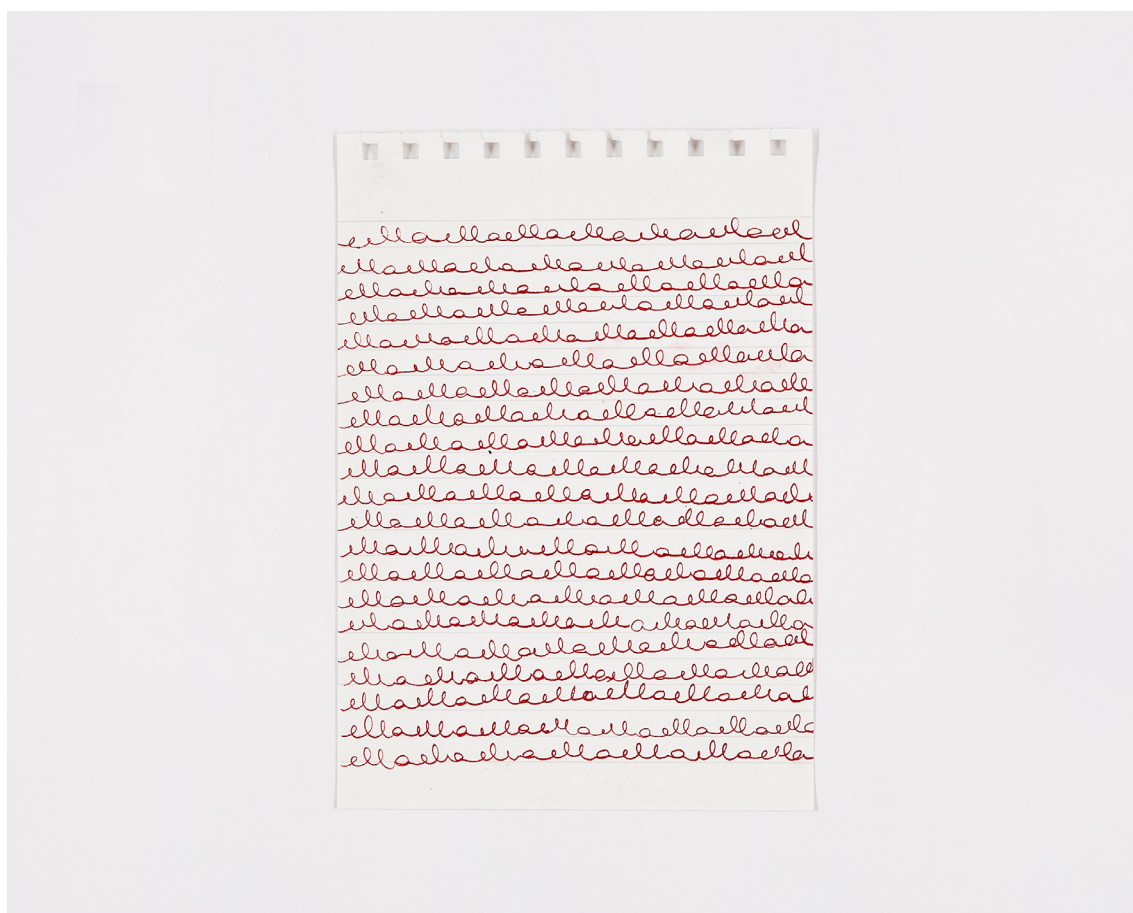


Figura 1. Carla Chaim, *Ella (cuaderno) II*, 2020. Carbono vermelho sobre folha de caderno pautado. 21 x 15 cm. Fonte: Acervo da artista.

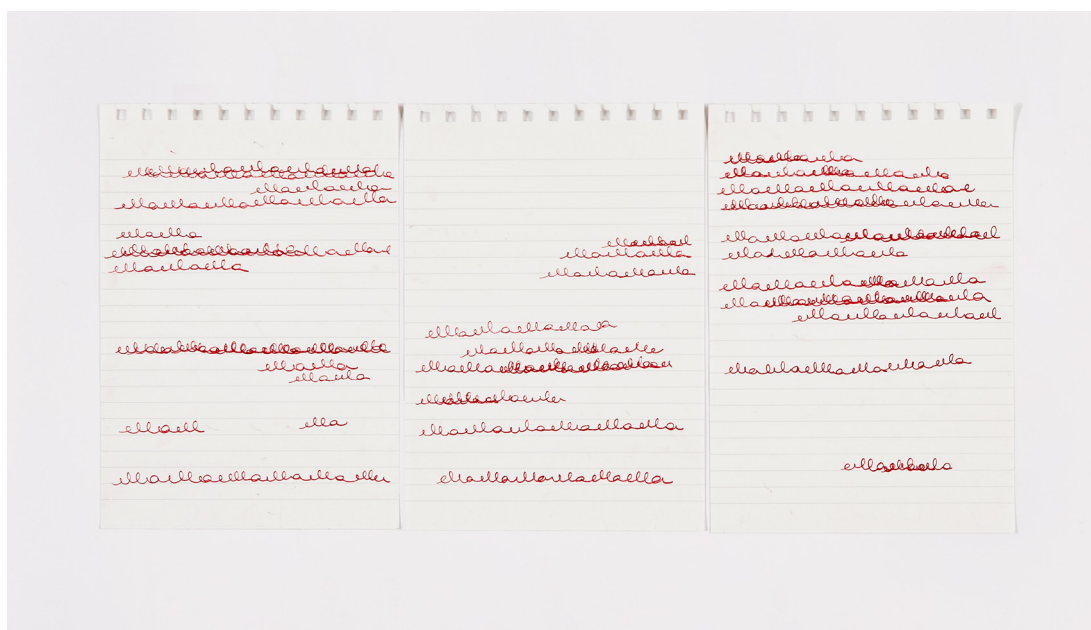


Figura 2 - Carla Chaim , *Ella (caderno)* IV, 2020. Carbono vermelho sobre folha de caderno pautado. 21 x 46 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 3. Carla Chaim, *Bomba I*, 2019. Bastão oleoso sobre papel japonês. 206 x 98 cm.
Fonte: Acervo da artista



Figura 4. Carla Chaim, *Rabisco I*, 2019. Bastão oleoso sobre papel japonês. 206 x 98 cm. Fonte: Acervo da artista

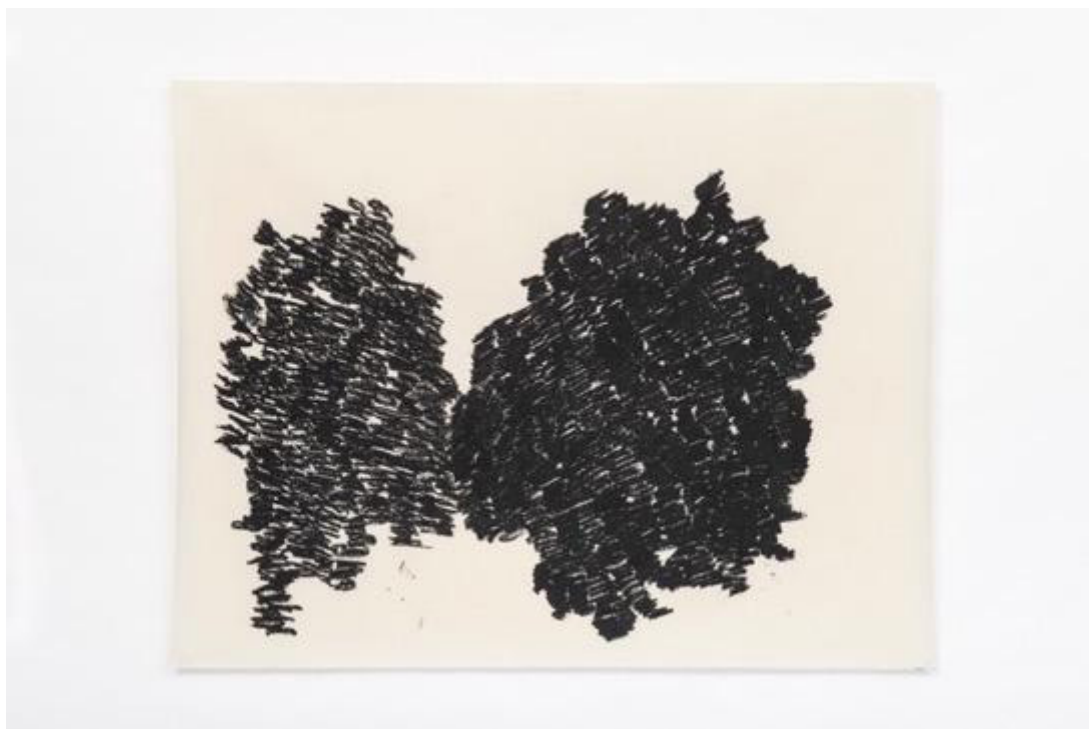


Figura 5. Carla Chaim, *Bordado I*, 2020. Pastel oleoso sobre papel japonês. 101,5 x 131 cm.
Fonte: Acervo da artista

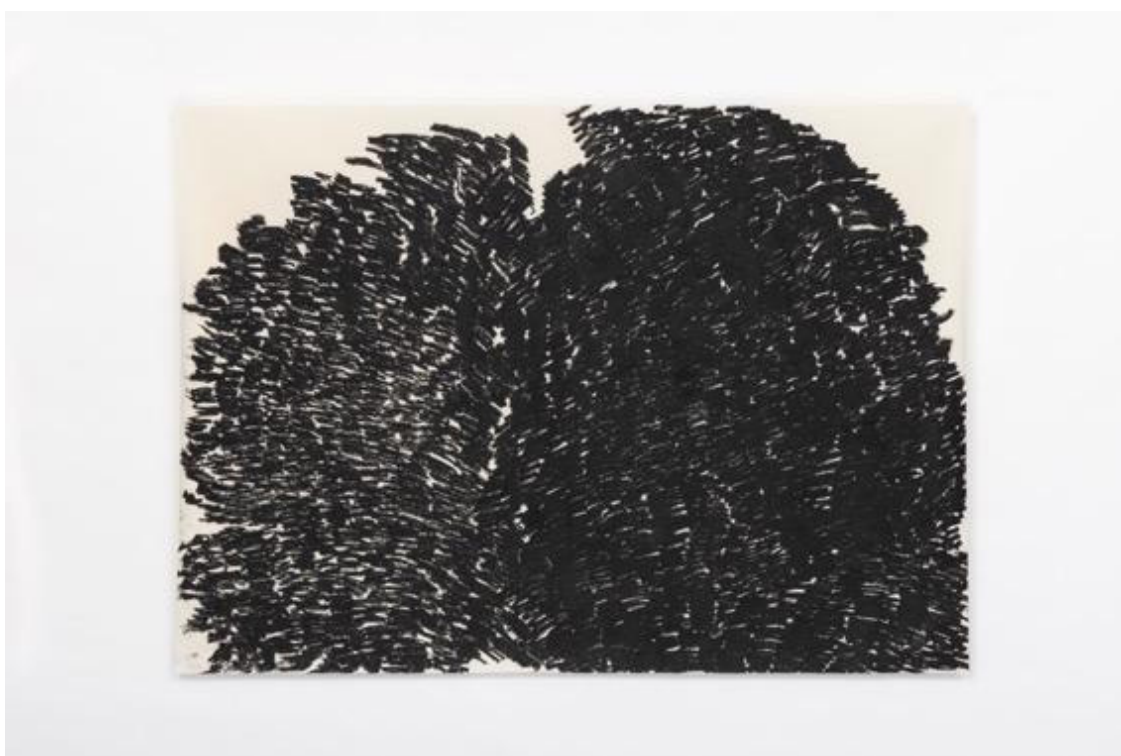


Figura 6. Carla Chaim, *Bordado II*, 2020. Pastel oleoso sobre papel japonês. 101,5 x 141,5 cm.
Fonte: Acervo da artista



Figura 7. Carla Chaim , *Carbono risco preto III*, 2020. Papel carbono preto e papel colorido. 136 x 90,2 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 8. Carla Chaim, *Carbono risco preto I*, 2020. Papel carbono preto e papel colorido. 120 x 45,7 cm cada. políptico com 5 desenhos. Fonte: Acervo da artista

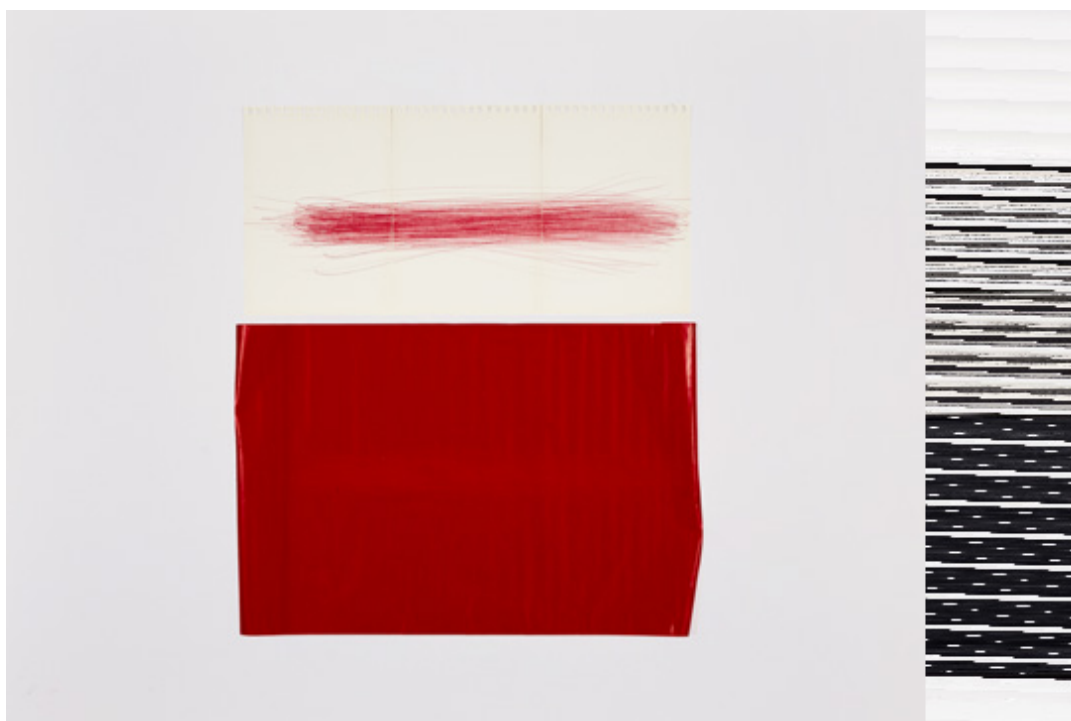


Figura 9. Carla Chaim, *Carbono risco preto V*, 2020. Papel carbono preto e papel colorido. 66,5 x 92,3 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 10. Carla Chaim , *Sem título II (risco carbono vermelho)*, 2020. Papel carbono vermelho e folhas de caderno. 74 x 66 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 11. Carla Chaim , *Sem título III (risco carbono vermelho)*, 2020. Papel carbono vermelho e folhas de caderno. 74 x 66 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 12. Carla Chaim, *Sem título IV (carbono vermelho)*, 2020. Papel carbono riscado sobre papel. 78,5 x 53 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 13. Carla Chaim, *Sem título III (carbono vermelho)*, 2020. Papel carbono riscado sobre papel. 78,5 x 53 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 14. Carla Chaim , *Sem título III (preto)*, 2020. Óleo sobre linho. 130 x 130 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 15. Carla Chaim , *Sem título II (preto)*, 2020. Óleo sobre linho. 130 x 130 cm. Fonte: Acervo da artista



Figura 16. Carla Chaim , *Sem título VI (preto)*, 2020. Óleo sobre linho. 130 x 130 cm. Fonte: Acervo da artista

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.4, p. 9-16, jan. 2008.

_____. Por uma ontologia e uma política do gesto. **Caderno de leituras**. Belo Horizonte, n.76, abr. 2018.

AGUIRRE, Peio. **Ella**: texto crítico escrito sobre a exposição de ____ na Galeria Fernando Pradilla, 2020. Disponível em: https://files.cargocollective.com/612386/Ella_CarlaChaim.pdf. Acesso em: 18. set. 2020.

BANES, Sally. Democracy's body: Judson Dance Theatre and its legacy. **Performing Arts Journal**, v. 5, n. 2, 1981, p. 98-107. Disponível em: www.jstor.org/stable/3245169. Acesso em: 18 set. 2020.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, ago. 2010.

LEPECKI, André. Movimento na pausa. **ConTactos**, Rio de Janeiro, 21-28 de jun. 2020. Disponível em: <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>. Acesso em: 12 jan. 2021.

_____. **Exhausting dance**: performance and the politics of movement. Oxfordshire: Routledge, jan. 2006.

_____. **Movement in the confinement (or: choreopandemia)**. 2020. (56m51s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XXVVbtQEDS0> . Acesso em: 12 jan. 2020.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Santa Catarina, 03 de jan. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 12 jan. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, jan. 2011.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIXON, Dan. **The body as mediator**: The phenomenology of Maurice Merleau-Ponty entwines us, via our own beating, pulsing, living bodies, in the lives of others. Aeon, dez. 2020. Disponível em: <https://aeon.co/essays/the-phenomenology-of-merleau-ponty-and-embodiment-in-the-world>. Acesso em: 12 jan. 2021.

NOCHLIN, Linda. **The body in pieces**: The fragment as a metaphor of modernity. Thames and Hudson, 1994.

PRECIADO, Paul B. **Aprendendo com o vírus**. AGB-Campinas, Campinas, mar. 2020. Disponível em: <http://agbcampinas.com.br/site/2020/paul-b-preciado-aprendendo-com-o-virus/>. Acesso em 12 jan. 2021.

_____. **Testo Junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSENTHAL, Stephanie (ed.). **Move. Choreographing you: Art and dance since the 1960s**. London: Hayward Publishing, 2011.

SAFATLE, Vladimir. **Bem vindo ao estado suicidário**. AGB-Campinas, Campinas, abr. 2020. Disponível em: <http://agbcampinas.com.br/site/2020/vladimir-satafle-bem-vindo-ao-estado-suicidario/> . Acesso em 12 jan. 2021.

TRANÇO¹ COMO QUEM REENCONTRA O NOVO NO VELHO

Lívia Sernache Rios²

RESUMO | ABSTRACT

Organizado como uma trança, este ensaio entremeia diversos fios: antigos escritos meus de percepções do corpo em *Chuva de Orvalho* (2014), do artista plástico Tunga; textos sobre as criações do artista, de Viviane Matesco (2013) e Suely Rolnik (1998); escritos do próprio Tunga (1992, 1997, 2014); proposições sobre metamorfose do autor Emanuele Coccia (2020); fotos de *Chuva de Orvalho* (2014) e *Tesouro Besouros* (1992), bem como outras imagens, que nesta poética são como antigos casulos; e textos atuais, que costuram esta trança. Apenas os meus escritos para este ensaio não se encontram em itálico. Páginas (das bibliografias de referência) e parênteses (que usualmente são colocados quando um trecho de determinado texto é retirado) foram suprimidos, com a intenção de gerar uma leitura mais fluida. As referências bibliográficas e imagéticas, bem como créditos de autoria das fotos, se mantiveram ao fim.

Palavras-chave: *Chuva de Orvalho*, casulo, Tunga, metamorfose.

Organized as a braid, this essay intertwines many threads: my old writings about body perceptions in *Chuva de Orvalho* (2014), an artistic work by the plastic artist Tunga; some texts about artist's creations, by Viviane Matesco (2013) and Suely Rolnik (1998); Tunga's own writings (1992, 1997, 2014); propositions about metamorphosis by the author Emanuele Coccia (2020); photos from *Chuva de Orvalho* (2014) and *Tesouro Besouros* (1992), in addition to other images, that in this poetics are like old cocoons; and current texts, which sew this braid. Only my writings for this essay are not in italics. The pages (from the reference bibliographies) and the parentheses (which are usually placed when an excerpt from a given text is removed) have been suppressed, with the intention of generating a more fluid reading. Bibliographic and imagery references, as well as credits for authorship of the photos, were kept at the end.

Keywords: *Chuva de Orvalho*, cocoon, Tunga, metamorphosis.

¹ Trançar aqui se coloca como verbo Tinguiano. Nos trabalhos de Tunga, tranças feitas com diferentes materiais retornam em várias obras, se "reatualizam", como ele coloca em seu livro *Barroco de Lírios* (1997). Reencontrando "o novo no velho".

² Artista do corpo e capoeirista. Investiga a *brincalidade* como traço evolutivo no *continuum* da vida, que se manifesta nas artes e em outros fazeres, para pensar a invenção do cotidiano e seus desdobramentos políticos. Doutoranda em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e participante do CED (Centro de Estudos em Dança, fundado e coordenado por Helena Katz). Bolsista CNPq. Mestra em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e graduada em Comunicação das Artes do Corpo, com bacharelado em Dança e Teatro. Idealiza e coordena o projeto *Capiá: nas trilhas dos saberes*, do Centro Cultural Omoayê. É professora de capoeira do grupo Capoeira Angola Omoayê.

Achando o novo de novo, reencontro o novo no velho

(Tunga³, 1997)



Figura 1. Tunga. Instalação *Chuva de Orvalho*, da série “From ‘La Voie Humide’” (2014). Aço, agulhas, borracha, bronze, cerâmica, couro, espelhos, fio de cobre, gesso, linhas, milhos, nylon, pérolas, saibro e tripé de ferro. 550 x 300 x 280 cm. Fotografia de Raquel Gonçalves.

Debulhadores de milho à espera de energia humana para movimentá-los. Prestes a transformar espigas de milho em espigas debulhadas. Espigas de milho postas para serem debulhadas. Espigas debulhadas aguardando pérolas para tornarem-se espigas de pérolas. Rede à espera de alguém para confortar. Os inesperados pombos a transformarem caroços de milho em energia. Um movimento cíclico, sempre diferente. Sempre outro. Flores caíam das árvores e criavam um tapete de flores roxas. Com a chuva, o saibro se tornava um piso lamacento. Pombos se satisfaziam com os milhos caídos no chão. Penas de pombos se misturavam com milho e saibro. Insetos. Galhos e folhas se integravam à escultura. Linhas e agulhas se embolavam. Ambiente nem sempre confortável, agido pela multiplicação de pombos e de bichinhos do milho. Tudo acontecendo ao mesmo tempo e sem dominância (Rios, 2014).

Nestes tempos, tenho sentido vontade de fazer um casulo. Construir um ovo macio e cândido dentro do qual possa deixar o corpo trabalhar (Coccia, 2020). E trocar com o ambiente assim, encapsulada. Sem ser invadida pelo excesso

³ Antônio José de Barros de Carvalho e Mello Mourão (1952-2016), conhecido como Tunga, no momento em que escrevo, celebra 70 anos de uma vida dedicada a instaurar mundos, com seus desenhos, esculturas, escritos, vídeos, performances e proposições.

chapado. Pela terra plana. Viver uma outra coisa que não isto. Que não essa destruição em massa da vida pelos humanos. Porque se trata de nós, e não de um vírus que apenas segue a sua função evolutiva em se proliferar. Talvez tenha feito, da maneira que foi possível (um casulo mal-acabado, explorando o que eu tinha em mãos, pulsante de dores de cabeça e outras mazelas). Nestes tempos, tenho tido vontade de mudar tudo. Viver uma ficção. Viajar para outro mundo que não este. Que não tenha que pensar no futuro. Ficar na *Chuva de Orvalho*⁴ proposta pelo Tunga. Como estratégia de sobrevivência. Gestando formas em relação. E só. Só estar lá. Ficar ali, orientada por algumas ações. *E partir delas para descobrir novas maneiras de fazê-las, no exato instante em que elas aconteciam. Nenhum pré (fixo) precedia o que ali se instaurava*⁵, em um fluxo contínuo de microdescobertas, micropercepções, microtrocas. Sem pressa, sem ansiedade, sem julgamentos, sem vontades impostas, sem imagens pré-concebidas, sem formas fixas (Rios, 2014). Era assim que eu me sentia: colocando linhas nas agulhas...



Figura 2. Tunga. Instalação *Chuva de Orvalho*, da série “From ‘La Voie Humide’” (2014). Aço, agulhas, borracha, bronze, cerâmica, espelhos, fio de cobre, gesso, linhas, milhos, nylon, pérolas, saibro e tripé de ferro. 550 x 300 x 280 cm. Artista do corpo Livia Sernache Rios. Fotografia de Natan Garcia.

⁴ *Chuva de Orvalho* é uma instalação criada pelo artista para a ocupação do antigo Hospital Matarazzo (SP), em 2014. Eu e mais 13 artistas do corpo estivemos nos jardins desta ocupação entre os dias 9 de setembro e 17 de outubro, com as esculturas do Tunga.

⁵ Instalação é um termo utilizado por ele para dar nome às obras compostas com pessoas, a partir de sua proposição. O conceito de instalação foi depois desenvolvido por Lisette Lagnado. “Caberia, no seu entender, buscar a justeza de uma palavra capaz de abarcar no trabalho a fugacidade dos acontecimentos, como um sopro ou explosão, enfim, do gesto que instaura. Segundo a autora (Lisette Lagnado), o que diferencia a instalação da performance é o deslocamento do próprio corpo do artista para corpos alheios; anulando o pequeno eu da subjetividade, sobrar a pulsão da matéria (Matesco, 2013).

Essa escrita faz-se como adaptação. Na impossibilidade, preciso inventar: *achando o novo de novo, reencontro o novo no velho* (Tunga, 1997). Tudo para que persista o possível. Imaginar muito. Sonhar, quem sabe. Repuxar realidade e ficção. Conjuguar vidas e pensamentos. Em inevitável metamorfose. *Sempre sonhei com isso. Ter a força das lagartas. Ver asas surgindo do meu corpo de verme. Voar ao invés de arrastar-me pelo chão. Apoiar-me no ar e não sobre a pedra. Passar de uma existência a outra sem ter que morrer e renascer, e, assim, revirar o mundo sem sequer o tocar. A mais perigosa forma de magia. A existência mais próxima da morte. A metamorfose*⁶ (Coccia, 2020).

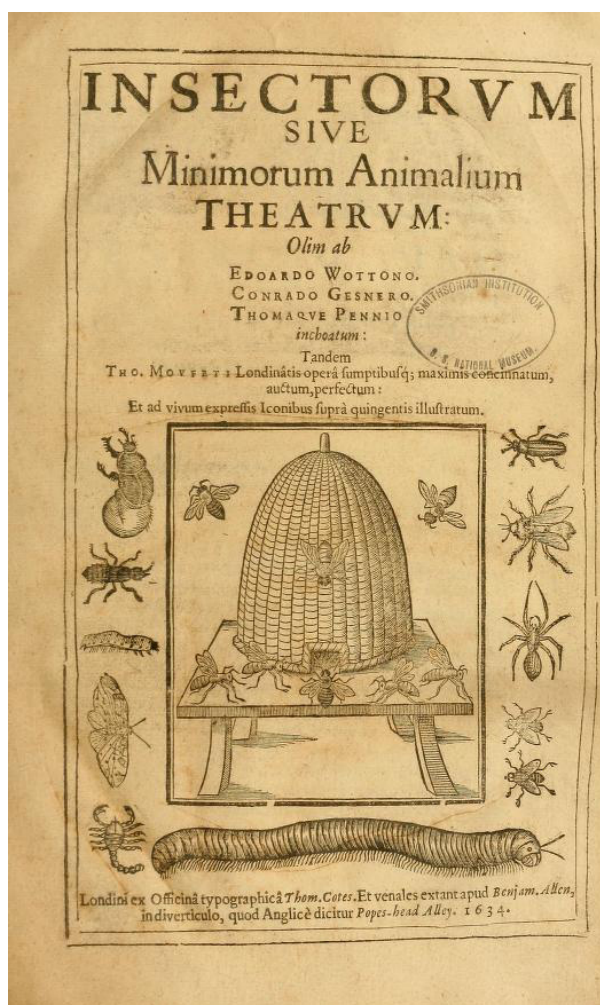


Figura 3. Capa do livro *Insectorum sive minimorum animalium theatrum* (1634).

⁶ A palavra metamorfose foi introduzida na língua latina pelo poeta romano Ovídio (43 a.C.-17 ou 18 d.C.). Depois foi pega emprestada pelo naturalista Thomas Moffet (1553-1604), presente na obra *Insectorum sive minimorum animalium theatrum* (1634), com grandes repercussões na filosofia política moderna (Coccia, 2020). Encontramos outras informações sobre o livro que cabe conhecermos (esse antigo casulo, pois que a própria palavra e o livro também se metamorfosearam): “Embora se acredite popularmente que ele foi o autor, ele apenas herdou e promoveu seu progresso em direção à publicação (...). O livro continha contribuições significativas de três outros cientistas, o suíço Conrad Gesner, ao lado de Edward Wotton e Thomas Penny”. Informações disponíveis em: https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Muffet. Acesso em 12 dez. 2022. Livro disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/123182#page/11/mode/1up>. Acesso em 12 dez. 2022.

A partir do século XVI, os insetos - como aqueles presentes na instauração Chuva de Orvalho - são a criatura viva por excelência para compreendermos a relação do vivo com a mudança de forma. Inseto como o *paradigma para pensar a mais radical das transformações. Eles têm a capacidade de dar forma a corpos tão diferentes ao longo de uma mesma vida individual que, durante muito tempo, imaginou-se tratar de seres mágicos, aptos a passar de uma espécie a outra. São capazes de domesticar em seu próprio modo de vida a diferença à qual apenas a experiência interespecífica nos dá acesso. Eles são os mestres da metamorfose, mas isso não foi sempre assim: eles não “nasceram” com esse talento, eles souberam fabricá-lo ao longo do tempo, o que torna a sua proeza ainda mais incrível. Os primeiros insetos não tinham asas e não conheciam a transformação formal. Não há nada de natural, original, espontâneo nesta habilidade. Interessar-se pelos insetos significa descrever as diversas estratégias a fim de criar em uma única e mesma vida, com as formas mais distintas (Coccia, 2020).*

Não é de se admirar que Tunga seja um *entusiasta dos insetos*, um *entomólogo amador*. As habilidades e hábitos singulares e complexos destas criaturas compõem com a encantadora metamorfose. Tunga conta que foi tomado de *verdadeiro fascínio pelo inseto Scarabacus Tucurui Sagrado*, quando no norte do Brasil (Tunga, 1992). Escaravelho é um tipo de besouro, com o corpo geralmente mais compacto e robusto que os demais besouros, e se distribuem em cerca de 20 mil espécies pelo mundo. São conhecidos também, infamemente, como rola-bosta. Várias espécies da família *Scarabaeidae* alimentam-se de carniça (necrófagos) e fezes (coprófagos), que é o caso do *Scarabacus Tucurui Sagrado*. Embelezo-me por serem recicladores de materiais da superfície do solo e responsáveis pelo reingresso destes materiais no ciclo de nutrientes, através das redes de túneis que escavam. Tais galerias contribuem ainda com a aeração e infiltração da água no solo. E eles não apenas escavam, como puxam pelotas de excremento para baixo, alocando-as nos túneis. Algumas espécies, além de se alimentarem, formam ninhos no interior das pelotas, instalando-se nelas, garantindo a segurança contra predadores. Constroem espécies de casulos. Há muitos mais mundos que a nossa vaga e dispersa atenção ignora. Tunga compõe com estes mundos, reinstaurando-os.



Figura 4. Tunga. *Tesouro Besouro* (1992). Aço, arame, besouros, glicerina e papel. 130 x 110 x 55 cm. Imagem licenciada pelo Instituto Tunga.

TESOURO BESOUROS

Peculiares eventos cercaram minha estada amazônica. Estranhezas pude testemunhar e, entre caprichos da natureza, posso narrar um deles.

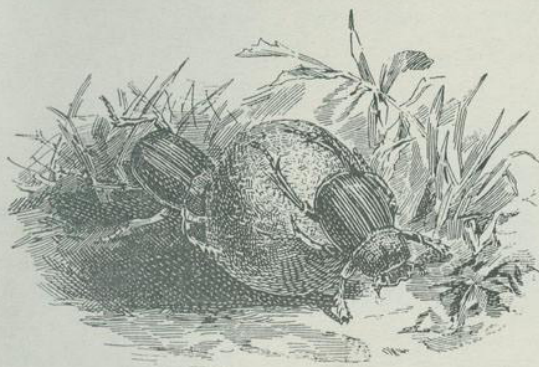
Viajei ao Norte com o encargo de formar um mostruário de fragrâncias locais. Raízes, óleos, sabonetes e tudo o que lá se fabrica ou se colhe de aromático e perfumado.

Sendo eu um entusiasta dos insetos, seus mundos e hábitos, encontrei oportuna a viagem para avivar meu deleite de entomólogo amador. Travei contato com Terezinha, verdadeira cientista da matéria, que me apresentou inúmeros espécimes por mim desconhecidos e, especialmente, os *Scarabacus Tucurui Sagrado*.

Tomci-me de verdadeiro fascínio pelo inseto. Os S.T.S. são colípteros de extrema beleza na forma e, sobretudo, na cintilância cromática. Há, contudo, algo horripilante no fascínio que exercem. Conhecê-los melhor é iluminar o escabroso. São extremamente hábeis e persistentes. A habilidade constituiu-se na formação de gleóides imensos, em relação às suas minúsculas dimensões. Persistentes na peregrinação obstinada que os leva ao "menu" predileto. Tal predileção nos revela o dito escabroso de seus hábitos. Os escaravelhos desta espécie são **NECRÓFILOS E COPRÓFILOS**.

A informação só excitou minha nova paixão. Soube que as esculturas esféricas, nicho de larvas, eram também construídas da imundície putrefacta e mesmo por excrementos humanos. Este dado vulgarizou o espécime sob a alcunha de Rola-Bosta (apelido nada condizente com a beleza que ostentam). Foi a dita beleza que suscitou meu esmero e logo empreendi caça ao inseto na intenção de obter larvas.

A construção desta cultura tinha como fim a obstinada tarefa de cultivá-las para dispor de companhia no além-túmulo. Imaginei-me como



alimento ótimo aos espécimes quando estivesse avançado meu estado de putrefação no fêretro.

Organizei a caça usando uma armadilha clássica para besouros. O método é bastante simples: enterra-se uma lata em forma de dedal onde estão depositados alimentos da predileção do besouro. Este, ali caindo, não consegue evadir-se dada a pouca aderência às paredes metálicas do balde. Usei como isca meu próprio excremento diluído em urina.

Dias depois, voltei à trampa onde encontrei três belos R. B.

Tomci as providências necessárias à manutenção e subsistência dos insetos, criando um recanto provisório com as raízes e produtos que dispunha em meu quarto.

Minha profissão me levou subitamente a Belém, capital das fragrâncias. Outros odores, porém, me tomaram naquela capital, pois fui acometido pela malária. A febre octina mantinha-me em regular estado de delírio e, inebriado, era sistematicamente perseguido em estranhas construções onde o S.T.S. desempenhava central papel.

Ainda febril, recobrei Manaus onde a surpresa me aguardava. Adentrando meu quarto, fui invadido por uma avalanche odorífera.

A surpresa, no entanto, não vinha dos odores, mas de sua fonte. Meus três espécimes de Rola-Bosta haviam obrado imensas esferas, no tamanho de cabeças humanas. Eles se esforçavam em agregar os três volumes empurrando cada qual uma esfera, em direção às outras duas.

Peculiar era o fato pois as pelotas haviam sido construídas com as aromáticas matérias de meu mostruário.

Pasmo e atônito, após uns minutos, sai do torpor. A visão do entumescido triângulo me devolveu a lembranças das febres malárias. Impulsivamente e sem hesitar enchi da ampola de clorofórmio a seringa e, atravessando uma a uma a carapaça dos colípteros, dei-lhes a morte. Passei longas agulhas que dispunha para, naquela macabra posição, perpetuar a obra que denominei **TESOURO BESOUROS** e agora vos apresento.

Manaus, 08 de fevereiro de 1992
TUNGA

Figura 5. Tunga. Texto para *Tesouro Besouro* (1992). Imagem licenciada pelo Instituto Tunga.

A vida deles (agora já não sei mais se falo dos insetos ou do Tunga) parece não poder contentar-se com uma única forma de expressão: o inseto é mais a vida das formas do que uma forma de vida (Coccia, 2020).

Em meio às conspirações, me achego às ficções. Enquanto essa escrita se faz, em uma manhã de domingo, avistei Tunga ao longe, na beira de um riacho fino, em um parque ensolarado. Calças arregaçadas e chapéu. Um grande chapéu. A jogar rede. À noite, antes de dormir, abro um livro de Manoel de Barros, e lá se estava ele.

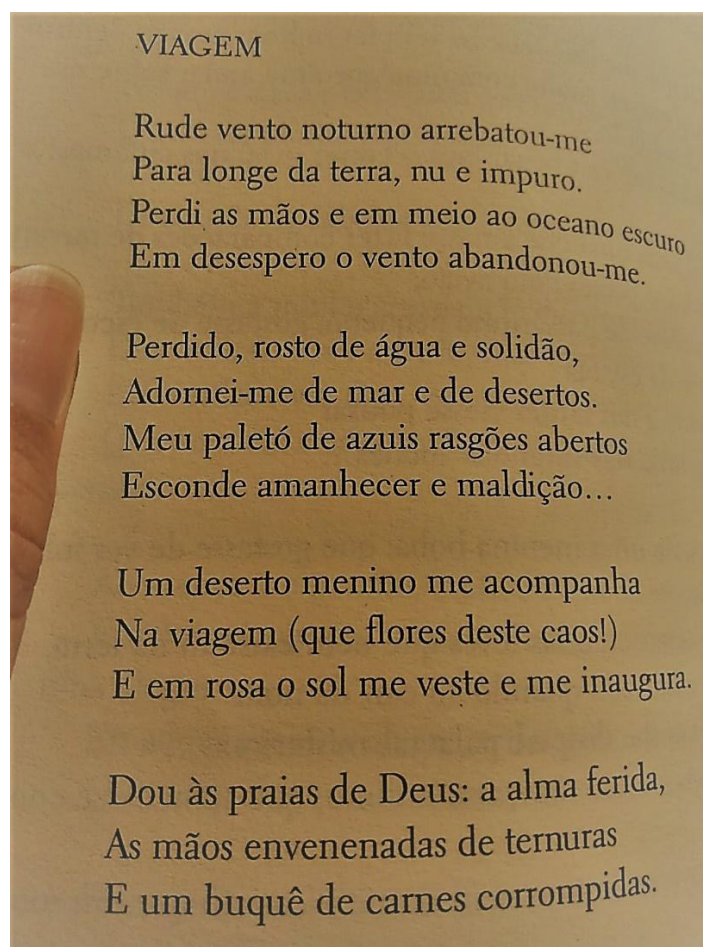


Figura 6. Poema Viagem, Manoel de Barros. Livro *Poesias* (1947).

Quando estiver dentro da obra, seja parte dela e por um momento sinta como se o seu corpo inteiro fosse, na realidade, todo o conjunto de ferro, cerâmicas, gesso, espelho, milho, gente e saibro. Movimentos tranquilos como numa manhã de domingo (rubricas plásticas, Tunga, 2014).



Figura 7. Retrato de Tunga na instauração *Chuva de Orvalho*, da série “From ‘La Voie Humide’” (2014). Fotografia de Gabi Carrera. Imagem licenciada pelo Instituto Tunga.

O *Experimentador ocasional* (Tunga, 1997) faz zum zum zum. Ilumina a beleza da relação das coisas. Sua proposição é a nossa metamorfose. *Ao observar a obra, experimente um outro observador* (Tunga, 2014).



Figura 8. Tunga. Instalação *Chuva de Orvalho*, da série “From ‘La Voie Humide’” (2014). Aço, agulhas, borracha, bronze, cerâmica, couro, espelhos, fio de cobre, gesso, linhas, milhos, nylon, pérolas, saibro e tripé de ferro. 550 x 300 x 280 cm. Artistas do corpo Livia Sernache Rios e Natália Coehl. Fotografia de Natan Garcia.

O artista é um “experimentador ocasional” que funciona como catalizador de individualizações. Mas só. Ele sequer tem como prever qual será o elemento desencadeador de criação. Qual será o ponto ótimo de tensão entre os ingredientes heteróclitos que ali se reuniram, de modo que sua fricção seja fecunda - condição para que um mundo tome consistência, possa individualizar-se e fazer-se obra. Grande arte é necessária para colocar-se à espera paciente deste ponto preciso. Política? Sem dúvida, porém não como temática ou ideologia, “artisticamente” representados. Uma política reiventada, que se faz indissociavelmente prática artística. Ela não representa o real, nem imagens de seu futuro, mas coloca o real em movimento e o expõe na intimidade de sua nudez: as forças que o animam, afetos de corpos humanos e inumanos em seus acoplamentos e germinações (Rolnik, 1998).



Figura 9. Tunga. Instalação *Chuva de Orvalho*, da série "From 'La Voie Humide'" (2014). Aço, agulhas, borracha, bronze, cerâmica, couro, espelhos, fio de cobre, gesso, linhas, milhos, nylon, pérolas, saibro e tripé de ferro. 550 x 300 x 280 cm. Artista do corpo Livia Sernache Rios. Fotografia de Gabi Carrera. Imagem licenciada pelo Instituto Tunga.

REFERÊNCIAS

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Desenhos de Luiz Zerbini. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

MATESCO, Viviane. **Performances ou instaurações? O Corpo como Cena em Tunga**. 2013. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/03/Viviane%20Matesco.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2022.

ROLNIK, Suely. **Instaurações de Mundos**. 1998. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2022.

TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Kosac & Naify, 1997.

Site Instituto Tunga. Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/> . Acesso em: 08 fev. 2022.em: 8 dez. 2020.

UMA PERFORMER A MERGULHAR: FRICÇÃO ENTRE A TÉCNICA KLAUSS VIANNA E A FOTOPERFORMANCE

Carmen Estevez¹

RESUMO | ABSTRACT

Este ensaio compartilha reflexões sobre o processo criativo da autora em fotoperformances, relacionando-o com a Técnica Klaus Vianna e a pesquisa desenvolvida por Jussara Miller sobre quatro estados de atenção para a construção da presença cênica. Procura-se partilhar como a prática da Técnica Klaus Vianna pode aguçar e instigar o processo de criação artística da performer.

Palavras-chave: fotoperformance, Técnica Klaus Vianna, presença, performer.

This essay shares thoughts about the creative process of the author in photo performances, connecting it with the Klaus Vianna Technique and the research developed by Jussara Miller of the four attention's states for the construction of the scenic presence. It is aimed to share how the practice of Klaus Vianna Technique can sharpen and instigate the artistic creative process of the performer.

Keywords: photo performance, Klaus Vianna Technique, presence, performer.

ENCONTRO DE ÁGUAS

Jussara Miller, enquanto pesquisadora e criadora de trabalhos artísticos híbridos, nos quais diferentes linguagens se relacionam de maneira não hierárquica, aponta o corpo como protagonista, abrindo relações entre diferentes linguagens artísticas e, assim, fomentando novas reflexões e práticas. “Sempre quando nós falamos do diálogo em artes, em linguagens, sempre esse campo entre (...) eu vejo que o corpo é o grande catalisador, o grande ponto de encontro. E o corpo em experiência é tratado aqui como o corpo artista”².

O corpo como *protagonista*, em *experiência artística*, é o que move este encontro entre o processo de criação em fotoperformance³ e a Técnica

¹ Carmen Estevez é atriz e performer, graduada em Audiovisual pela USP e em Teatro pelo Centro de Artes Célia Helena. Especialista em Técnica Klaus Vianna pela PUC-USP.

² Palestra proferida por Jussara Miller, no MASP, no dia 06/06/20, por meio virtual, com o tema *Diálogos entre Dança e Artes Visuais: o corpo em experiência*. Disponível no canal do Youtube do Masp.

³ “Uma fotoperformance se estabelece como um trabalho performático autônomo, desvinculado do objetivo documental que o registro fotográfico possui. Neste caso a fotografia não é documento, mas o meio específico de apresentação pública da performance. Ela é entendida como uma performance, pois, embora o objeto artístico configure-se como imagem fotográfica, ele está centrado no corpo do artista, que no momento da captura da imagem esteve a performar diante da câmera. A fotografia é a finalidade da concepção da performance, a criação está elaborada em função do dispositivo fotográfico” (NEVES, 2012, p. 3 *apud* LEMOS, 2019, p. 26).

Klauss Vianna. A fotoperformance é entendida aqui como uma performance, sendo esta última vista como “um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’, ‘espectador’ ou ‘cena’” (FABIÃO, 2009, p. 238). De qualquer forma, o corpo também ganha evidência na performance:

Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo (FABIÃO, 2009, p. 238).

Assim, instigada pelas cores, gostos e cheiros das águas da Técnica Klauss Vianna, me aventuro a continuar mergulhando na criação de autorretratos performáticos inspirados em sonhos próprios⁴. Abraço o efêmero e me coloco em uma pesquisa *em arte*. Minhas fragilidades, incertezas, frustrações, suor, desejos e alegrias se mesclam. Não há como ignorá-los, eles fazem parte do processo de investigação. Diferentemente de um pesquisador sobre arte, “o artista-pesquisador *em arte* estabelece uma relação direta com o objeto de pesquisa, que é ele próprio em sua expressão artística” (MILLER, 2012, p. 126). *Ojalá*⁵ que os sonhos inundem meus retratos!

AS MARGENS DE LÁ

Não importa quantos mapas, imagens, planos e projetos temos, não há como prever exatamente como o processo criativo se desenvolverá. O desconhecido tem o seu charme e o seu lado assustador. De minha parte, desejo continuar a criação de autorretratos performáticos com meu celular, inspirada pelos meus sonhos, ora deitada na minha cama, me cobrindo com os materiais naturais da cidade de Rota, na Espanha, ora deitada nas paisagens. Mas quais materiais? Quais sonhos? Em quais paisagens?

As palavras de Jussara Miller, nas aulas do Curso de Especialização na PUC, me inspiram a adentrar este território de perguntas: experimentar é mais importante do que ter certezas, pois afinal a pesquisa muda de um dia para o outro. Klauss Vianna também aponta para este caminho:

Insisto que o mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico

⁴ Desde 2018, estudo a criação de fotoperformances (ou autorretratos performáticos) como parte da minha iniciação científica no Centro de Artes e Educação Célia Helena, que desaguou na concepção do site www.corpoespelhos.com.br.

⁵ Expressão espanhola utilizada para expressar o desejo que algo aconteça (tomara que).

caminho a ser percorrido (VIANNA, 2018, p. 100).

É preciso recuperar o fôlego quantas vezes for necessário para deixar de lado a *fixação* de uma ideia a fim de escutar essas novas terras. Passo a primeira semana a caminhar por entre as dunas de areia e as vastas praias da cidade de Rota⁶. Penso pouco nas fotografias a serem realizadas. Conhecer o lugar e se conhecer no lugar. O corpo a se transformar e, ao mesmo tempo, transformando estas paisagens. Deixar-se levar por esses fluxos, por aquilo que chama o seu olhar, que te toca e te interessa. Greiner e Katz nos ajudam a compreender o corpo como um sistema aberto que está em constante transformação. Neste fluxo que nunca descansa, corpo e ambiente se contaminam mutuamente. Os sentidos se aguçam para a percepção destes *cruzamentos e negociações*:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado destes cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (GREINER e KATZ, 2005, p. 131).

Meu corpo com tantas histórias, sentimentos e sonhos, caminhando por estas paisagens que nunca olhei, nunca pisei. Estas paisagens, com tantas trajetórias de outros corpos, envolvendo o meu corpo – desconhecido por elas. Neste não conhecer, nos encontramos.

A ESCUTA DE SI

Para que o encontro possa realmente acontecer, é preciso se escutar.

Se não conseguirmos estabelecer um contato consciente com o nosso eu interior, contato que normalmente se perde a partir da infância, ficamos impotentes e incapazes de criar um verdadeiro diálogo, seja ele qual for. [...] O fato de cada pessoa ser, em síntese, o próprio mundo, um microcosmo, permite que ela encontre respostas para suas dúvidas, paixões e ansiedades quando mergulha com coragem e técnica em seu universo interior (VIANNA, 2018, p. 114).

Mergulhar no seu universo interior é se perceber, observando as transformações que acontecem a todo momento no corpo. Na Técnica Klauss Vianna, se escutar é o primeiro passo para o jogo com o espaço, com os parceiros de cena e, mais tarde, com os observadores. Ou seja, a escuta de si está sempre presente na Técnica Klauss Vianna e faz parte da construção e manutenção da presença cênica. Vale lembrar que Miller se dedica a investigar estes processos,

⁶ Rota é um município da Espanha, na província de Cádiz.

tanto na dança quanto no teatro e na performance.

Nos estudos da presença em sala e em cena, Miller desenvolveu uma estratégia didática para entender a gradação da escuta do corpo e os processos que acontecem, de forma simultânea, a partir dos estados de atenção. Para estudar a manutenção da presença, Miller diferencia os estados de atenção da seguinte maneira: Estado 1 de atenção – perceber o corpo e seus processos a cada instante; Estado 2 de atenção – perceber o espaço e suas diversas ambiências; Estado 3 de atenção – a relação com o outro; Estado 4 de atenção – perceber e observar a cena e suas variáveis ao estar em cena (LASZLO e MILLER, 2016, p. 160).

Dessa forma, os quatro estados de atenção não são excludentes entre si, pelo contrário, eles se configuram em rede: aí está o desafio do estudo da presença. A estratégia didática de Miller auxilia os estudantes a pesquisarem a presença cênica, percebendo a cada momento quais estados de atenção precisam ser aguçados.

Mas voltemos para o primeiro estado de atenção: perceber o corpo e suas transformações a cada instante. Por que não mergulhar nos sonhos para nos escutarmos? Em seus estudos, Sidarta Ribeiro afirma que “o sonho é essencial porque nos permite mergulhar profundamente nos subterrâneos da consciência. Experimentamos no transcorrer deste estado uma colcha de retalhos emocionais” (RIBEIRO, 2019, p. 15). Dessa forma, sonhar também é uma experiência concreta, que nos afeta e reverbera por todo o corpo. “A parte lógica do cérebro acordado sabe que o sonho não era real, mas para a parte emocional do cérebro, o que sonhamos realmente nos acontece” (RIBEIRO, 2019, p. 118). Assim, sonhar também transforma o corpo. Se escutar também é se permitir dormir, se abrir para sonhar, lembrar do sonho, narrar o sonho, escrever o sonho e (por que não?) criar a partir do sonho. E a cada uma destas ações, o corpo se transforma, em um constante fluxo de contaminação com seu entorno.

Além disso, ao sonhar, experienciamos diferentes potências de criação que rompem com a lógica do controle: “O sonho é a imaginação sem freio, nem controle, solta para temer, criar, perder e achar” (RIBEIRO, 2019, p. 18). Assim, adentrar o mundo dos sonhos, se torna uma maneira de validar nossa liberdade e nossa potência de invenção.

No entanto, a ausência única e temporária daquele que dorme preserva sempre um liame com o futuro, com uma possibilidade de renovação e, assim, de liberdade. É um intervalo no qual vislumbres de uma vida não vivida, ou de uma vida adiada, podem vir à consciência de forma sutil (CRARY, 2016, p. 136).

Vislumbrar estes novos mundos que apenas vemos com os olhos fechados, em um estado corporal diferente daquele que experimentamos na vigília. Criar a partir dos sonhos é uma possibilidade de reencontrar pedaços deste oceano. O caminho, todavia, não está indicado. Afinal, por onde ir?

Respiro pela última vez e vou mergulhando, de olhos fechados, nesta escuridão salgada. Meu corpo se funde nestas águas povoadas por estranhos bichos marinhos que me observam de longe e de perto sem que eu os note. Uma barbatana de um peixe gigantesco passa pela minha barriga me causando cócegas. Contenho o riso para não me distrair do meu caminho. Mas é impossível: sinto vários peixes e baleias me envolverem com suas escamas e peles viscosas, algas passeiam pelos meus cabelos, pequenos moluscos pousam nos meus olhos. Por um momento esqueço que preciso respirar. Poderei viver aqui? Neste emaranhado de seres coloridos e ofuscados pela escuridão? (Diário de Bordo, 18/01/2020).

Impossível viver apenas nos sonhos. A vigília também nos chama, assim como o ar que precisamos respirar. De qualquer modo, sonho e vigília se complementam e, em ambos, estamos em processo de criação e processamento da realidade. “Fechados e adormecidos, os olhos veem. Por isso, seja mais adequado dizer que o psiquismo humano não cessa de criar e processar a realidade, às vezes sonhando e às vezes acordado” (PRECIADO, 2019, p. 18). E, se os sonhos são parte importante da nossa vida, por que não os pensar como forma de encontro e de inspiração para a criação artística? Ao compartilhar nossos sonhos e criações com os outros, podemos experienciar outras formas de encontro, diferentes daquelas pautadas apenas pela vigília. *Ojalá* que os sonhos nos ajudem!

Mas, claro, adentrar os sonhos nem sempre é uma tarefa fácil. Muitas vezes, eles nos revelam sentimentos, sensações ou situações que nos geram desconforto, dúvida, angústia etc.

É difícil vivenciar com intensidade nossas emoções e sentimentos mais profundos. Por vezes, esse enfrentamento assume a conotação de um risco, que nem todos estamos dispostos a correr. Acostumados a introjetar a ordem à nossa volta, habituamo-nos a não olhar, não ouvir, não sentir intensamente e desprezar a importância dos fatos e acontecimentos menores, quase imperceptíveis – embora fundamentais (VIANNA, 2018, p. 70).

Quantas vezes optamos por não olhar os nossos próprios sonhos? Vianna nos aponta para a importância de aguçar nossos sentidos como forma de abrir espaços internos, possibilitando trocas e diálogos com o mundo ao nosso redor.

Esta percepção está em sintonia com o trabalho pedagógico e artístico de Vianna, que buscava justamente “dar espaço para a manifestação do corpo como um todo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva” (VIANNA, 2018, p. 150).

Investigar a escuta de si em novos territórios, outras margens; aguçar a percepção do real (destes novos espaços) e das memórias oníricas – que, afinal, também nos afetam e nos transformam. E, a partir desta sensibilização, criar.

A ESCUTA DO ESPAÇO

Continuando os estudos de Miller sobre a manutenção da presença, chegamos ao *Estado 2 de atenção*: perceber o espaço. Na Técnica Klauss Vianna, a atenção ao espaço é fundamental, visto que corpo e espaço se contaminam mutuamente, alterando-se a cada instante.

Nesse processo de descoberta do próprio corpo, incentivo meus alunos a observarem o espaço no qual transcorre a aula, a tentar sentir o clima da sala, sentir a relação com colegas e professor, como são as pessoas, notando sempre que experimentar novos lugares no ambiente leva também a novas sensações e referências físicas (VIANNA, 2018, p. 138).

Caminhar para descobrir como as paisagens de Rota podem dialogar com o projeto dos autorretratos performáticos. Se abrir para a pergunta: o que esses espaços trazem de novo? Os pés que me levam por novos chãos, por lugares que me chamam a atenção pelas suas luzes, cores, formas, linhas, temperaturas etc. Regar constantemente este diálogo com o lugar, não impondo uma ideia pré-concebida sobre ele. E, depois de alguns dias, encontrar: conchas, pedras, algas e paisagens. Aos poucos, percebo como estes objetos são diferentes entre si, estranhos e belos para o meu olhar. Resquícius do mar.

Acordo os meus sentidos, sem ignorar o mundo que me cerca. “O despertar sensorial vai trazendo o aluno para o mundo do aqui-agora, instaurando um corpo vivo e atento” (MILLER, 2016, p. 61). Reconheço este chão em que caminho. A ideia amadurece. Decido trabalhar a partir do sonho *Mar*, escrito há 1 ano. Sonho que, volta e meia, retorna, com algumas variações. Sonho em que eu mergulho com desejo no oceano, para logo depois fugir da sua raiva imensa, que me engole por inteira. O mar, este companheiro de tantas aventuras na infância, que retorna ao meu dia a dia, nesta cidadezinha espanhola. Separo a criação dos autorretratos em dois trabalhos: o primeiro, deitada na minha cama, cobrindo meu rosto com os resquícius do mar (a cada sessão com os restos de uma determinada praia de Rota); o segundo, deitada em diversas paisagens de

Rota que lembram o meu sonho.

Abraçar o desconhecido, por menor que ele seja, para aguçar a percepção do espaço e, ao mesmo tempo, aguçar a percepção de si mesmo. Abrir espaços para novas trocas com o mundo, despertando os nossos sentidos adormecidos e experimentando movimentos diferentes, quebrando padrões de movimento e de trocas com o mundo, criando artisticamente.

ANDAR E OLHAR E ESCOLHER

Na Técnica Klauss Vianna, ressalta-se a importância de tocar os pés, muitas vezes esquecidos, no cotidiano, dentro de meias e calçados desconfortáveis. “Para mim o ponto mais importante do corpo são os pés. Por isso proponho que comecem o trabalho com uma massagem, para sentir os pés, a forma, a sensação tátil, as diferentes possibilidades de movimentação dos pés, (...)” (VIANNA, 2005, p. 136).

Em Rota, são os meus pés que me levam a explorar as novas paisagens para coletar os materiais, escolher os enquadramentos das fotos que serão feitas ao ar livre e ser fotografada por Ana Jurcevic e Sandy Ceesay. Ao prestar atenção nas sensações do caminhar por estas novas terras, é possível entrar em outro ritmo, para olhar e realmente ver o que há ao nosso redor. E, com isso, escolher.

Meus olhos atentos se deixam encantar pelas conchas e pedaços de corais. Cada concha coletada é um recorte deste mundo, desta praia em que eu escolhi estar. A princípio me chama atenção os formatos mais familiares, depois vou me abrindo para as formas mais inusitadas, que mais me provocam pelas suas estranhezas e singularidades (Diário de Bordo, 12/01/2020).

Ao ativar o apoio dos pés, pode-se ampliar o campo de visão, além de experimentar uma nova forma de olhar, muito diferente do olhar vidrado que estamos acostumados a ter no dia a dia, em que passamos indiferentes pelos detalhes ao nosso redor.

Enfim, com o apoio ativo dos pés e o olhar atento, faço escolhas. Elas são inevitáveis e me acompanham também durante o processo de tirar as fotografias no meu quarto. “É fundamental pensar a criação como um processo de escolhas, no sentido de seleção e digestão de tudo o que foi e é experimentado” (MILLER, 2012, p. 121).

Apurar o olhar para escolher quais pedras, conchas e algas ficarão em cada parte do meu rosto e do meu dorso, em cada parte do travesseiro. Mais uma vez, eu seleciono formatos, cores e texturas desses objetos, mas agora comendo com meu

corpo para formar a imagem capturada pelo meu celular (Diário de Bordo, 13/01/2020).



Figura 1. Entre Mares I, Autorretrato performático Carmen Estevez, 2019.

O olhar que seleciona a todo instante, seja ao ar livre, seja mediado pela câmera do celular. Coberta pelas conchas e algas, meu olho esquerdo varre a tela do celular para observar a imagem que tento captar com a ajuda do pau de selfie. Finalmente, fecho meu único olho descoberto e aperto o botão disparador da câmera. Durante os disparos, meu corpo inteiro está atento e presente. Procuo relaxar minha face e meu corpo. Mas este relaxamento não é igual a abandonar o corpo. Afinal de contas, estou a criar.

A ESCUTA DA CENA E A ESCUTA DO OUTRO

Voltando para os estados de atenção, em suas aulas, Jussara Miller pesquisa com os alunos o quarto estado de atenção, que é “perceber e observar a cena e suas variáveis ao estar em cena” (LASZLO e MILLER, 2016, p. 160). Dessa forma, nas aulas de Técnica Klauss Vianna, é fundamental trabalhar os quatro estados de atenção em conjunto, lembrando também da presença do observador. Ou seja, a cena é partilhada com os observadores, em um encontro de presenças. Assim, no processo criativo com Miller, trabalhamos a observação

durante a própria ação cênica. O aluno pesquisador sabe que está em cena, ou seja, que compõe com o espaço e com seus colegas, sempre em relação aos observadores que, por sua vez, também imprimem o seu olhar na cena, em um processo de comunicação.

Trago estas vivências na PUC para o ato de me fotografar na cama. Deitada no meu quarto, coberta pelos materiais, sei que estou a criar uma imagem que será captada pela câmera. Esta atenção para construir as imagens fotográficas não exclui a escuta do corpo em relação ao espaço e aos materiais do mar. Assim, me escutar (lembrando do meu sonho *Mar*), escutar os materiais (aguçando minha sensibilidade em relação às suas texturas, cores, cheiros etc.), escutar o espaço (perceber as relações entre meu corpo e a cama, os lençóis, o travesseiro e as paredes) e investigar a criação de uma imagem fotográfica por mim mesma (olhar para a tela do celular para perceber a imagem que está em enquadramento, me ajustar em relação ao celular ou alterar a posição do celular) não são ações excludentes. É preciso, sim, dar o tempo para cada uma delas. A meu ver, estes estados de atenção se potencializam, aguçando a sensibilidade da performer em relação a todo o processo de criação.

Deitada nas paisagens de Rota, eu também crio imagens, mas agora com a ajuda de Ana Jurcevic e Sandy Ceesay para tirar as fotografias. Sei que estou sendo fotografada, ao mesmo tempo que escuto meu corpo. Ana e Sandy são os observadores privilegiados destas imagens. Depois deles, sou eu quem vê as fotografias. A seguir, há os outros que verão as imagens que selecionei e editei. Se tradicionalmente nas artes cênicas, observadores e artistas compartilham o mesmo tempo e espaço (deixo de lado as experiências virtuais que aconteceram durante o isolamento social), os observadores desses autorretratos não necessariamente compartilham o mesmo espaço e tempo em que estou. Sem o meu conhecimento, outras pessoas podem ver a minha criação. Dessa forma, pesquiso o quarto estado de atenção em relação a estes observadores que estão *por vir*. E as imagens criadas remetem à uma ausência minha: as fotografias congelam instantes do tempo/espaço que não voltam mais. Só conseguimos acessá-los a partir das imagens. No fundo, estes autorretratos articulam presença e ausência. E, mesmo se refizesse os autorretratos, me atentando aos mínimos detalhes, eles nunca sairiam idênticos, pois já não sou a mesma, e tão pouco o espaço e os materiais. O tempo se infiltra em tudo.



Figura 2. Ninar a Mares, fotoperformance Carmen Estevez. Fotografia Ana Jurcevic e Sandy Ceesay, 2019.

Os olhares de Ana e Sandy foram muito importantes para o desenvolvimento do trabalho. Na Técnica Klauss Vianna, busca-se investigar os encontros entre os corpos, aproveitando novas possibilidades de movimento, de pensar e criar que surgem de cada troca. Neste sentido, aponta-se a importância de reconhecer o eu e o outro na criação, rompendo a noção de criação individualista. Com a prática da Técnica Klauss Vianna, surge o interesse em se desafiar a entrar em contato e criar a partir de estímulos que não estamos acostumados, nos abrindo para outros pensamentos, movimentos e ficções. Outros países, outras línguas. Uma outra rede de trocas de experiências que se contaminam mutuamente, abrindo novos espaços e percepções.

REPETIÇÃO SENSÍVEL

A Técnica Klauss Vianna instiga os alunos a explorar “a repetição consciente e sensível como a desconstrução do habitual mover-se para a construção do instante dançante” (MILLER, 2012, p.122). Ou seja, aqui a repetição não é vista como algo mecânico, ao contrário, durante a repetição de um movimento podemos aguçar nossa sensibilidade, percebendo de grandes a pequenas mudanças que acontecem no corpo e no ambiente.

Dessa maneira, “o que importa na repetição sensível é o percurso” (MILLER, 2012, p.123). A cada passo que dou já não sou a mesma, assim como o ambiente ao meu redor. Aguçar essa percepção nos ajuda a vivenciar, a mergulhar nos detalhes do processo de criação, potencializando nossa experiência artística. A cada vez que colocava os materiais do mar no rosto, me interessava despertar os sentidos para perceber os detalhes de cada concha, pedra e alga, por mais parecidas que fossem. Dessa forma, se nós e o ambiente estamos em constante transformação a partir de múltiplas contaminações, querendo ou não, percebendo ou não (GREINER, 2005), enquanto artistas é importante aguçar nossa percepção para tais mudanças, a fim de enriquecer os processos criativos.

Despertar esta percepção nos instiga a criar uma relação diferente com o tempo, com o ambiente e com nós mesmos. Perceber os detalhes de cada experiência desperta a nossa curiosidade e nos instiga a continuar investigando novas possibilidades. Trabalhando com a repetição sensível, cada ação, cada gesto, ganha novas nuances: selecionar os materiais a serem usados, colocar os materiais no rosto, procurar enquadramentos na paisagem, reencontrar com estas paisagens para tirar as fotos, editar as imagens e assim por diante.

PRESENÇA: REDE DE ESCUTAS

Escuta de si, do espaço, do outro e da cena, trabalhando sempre com a repetição sensível. Nesta rede de percepções que é construída e mantida a presença na Técnica Klauss Vianna. Na verdade, esta rede é constituída por muitos outros elementos. Para a presente reflexão, ficamos com estas noções e as ações de andar, ver e selecionar. Vale lembrar que o estado de presença é volátil, efêmero, em constante fluxo de transformação. Ele não surge do nada, é preciso tempo para a sua construção. Também pode-se perdê-lo a qualquer momento, o que não impede a sua reconstrução. Assim, o estado de presença está em constante reatualização.

Me apoio nesta rede de escutas para construir o meu estado *presente* de criação nesta nova cidade. Para tal, é preciso construir uma outra rede

de escutas neste novo espaço, com estas pessoas e comigo mesma. Aliás, entendo que a criação artística, seja em qualquer linguagem, pressupõe a construção e manutenção do estado de presença. Ambos são frágeis e voláteis, se transformando a cada momento. Cabe a nós nos escutar e se abrir para as trocas com o mundo que nos cerca, tanto nas aulas de Técnica Klauss Vianna quanto fora delas.

A partir da escuta do corpo, proponho a estesia do movimento no sentido amplo da experiência. Sentir, degustar cada momento, o corpo sensível, o corpo em experiência, o corpo em estado de presença (MILLER, 2014, p. 15).

O corpo sensível, atento, *presente*, permite explorar o mundo de diferentes maneiras, desconstruindo uma série de hábitos, padrões e modos de compreensão (MILLER, 2014). A meu ver, a construção deste estado reverbera no processo de criação artística em qualquer tipo de linguagem, inclusive na performance.

Para além de fórmulas de produtividade que muitas vezes pregam a máxima produção no menor tempo possível, como performer me coloco neste constante desafio de *escutar e estar presente* durante o processo de criação, que, com o passar do tempo, ganha novos contornos.

PERFORMAR E DESABITUAR

Eleonora Fabião aponta para a potência da performance:

des-habituair, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alternados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 237).

Se a potência da performance é desabituar, justamente para experimentar e ressaltar discordâncias com a ordem estabelecida vigente, é importante que a performer, enquanto criadora, também experiencie des-mecanizar o seu próprio corpo. Assim, o estudo da construção e manutenção da *presença* na Técnica Klauss Vianna, investigando as inúmeras relações entre os quatro estados de atenção, revela a potência de desautomatizar o corpo da performer, abrindo outras possibilidades de mover, pensar e criar, em uma rede não hierárquica de ações. Dessa maneira, a performer é convidada a acordar o corpo, desestruturando uma série de padrões. “Em geral, mantemos o corpo adormecido. Somos criados

dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo” (VIANNA, 2018, p. 77). Despertar para si mesmo, para os seus sonhos, os outros, o ambiente e a criação, é um estudo que requer tempo e disposição de encarar o corpo do dia, lembrando da noção de *processualidade* apontada por Jussara Miller. Afinal, a performer também está suscetível a uma série de condicionamentos sociais e culturais. A Técnica Klauss Vianna se mostra um potente caminho para abrir brechas nesses papéis sociais e culturais pré-estabelecidos. Dessa maneira, a experiência e prática contínua da Técnica Klauss Vianna potencializa a criação artística da performer, no sentido de tecer outras relações corpo-mundo, chegando inclusive a constranger a ordem social vigente.

Nesse sentido, um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões, em alguma medida revela-se um incômodo à ordem social existente, uma vez que busca recuperar a percepção da totalidade dentro de uma sociedade fundada exatamente na fragmentação (VIANNA, 2018, p. 127).

ENTRE MARGENS

A Técnica Klauss Vianna se mostra um leito fértil para aguçar e instigar o processo de criação artística da performer, que pode valer-se de diferentes linguagens artísticas para evidenciar as relações corpo-mundo. Assim, a prática da Técnica Klauss Vianna pode aguçar a percepção sensorial da artista, desestruturando uma série de hábitos e padrões de movimento e pensamento. Tais abordagens e princípios fomentam a criação de novos pontos de vista sobre as relações corpo-mundo. E são justamente estes novos olhares que a performer busca criar no seu processo artístico. Dessa forma, o estudo da construção e manutenção da presença na Técnica Klauss Vianna, a partir das relações entre os quatro estados de atenção articulados por Jussara Miller, guardam a potência de provocar o corpo da performer, despertando seu corpo sensível. Neste mergulho na escuta de si, dos sonhos, do espaço, do outro e da cena, a performer é movida a criar outros mundos, outras combinações que revelam dissonâncias e problematizam a realidade. Enfim, ela é movida a conhecer, a se surpreender, a estranhar e a perguntar, instigando outras pessoas (artistas ou não) fazerem o mesmo.



Figura 3. Entre Mares II, autorretrato performático Carmen Estevez, 2019.

REFERÊNCIAS

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, Itajaí, SC., v. 10, n. 3, p. 321-326, set. 2010.

_____. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>. Acesso em: 7 de abr. 2020.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma Teoria Corpomídia. In: GREINER, C. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 125 – 133.

LASZLO, Cora; MILLER, Jussara. A SALA E A CENA: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática. **Caderno do GIPE-CIT**, ano 20, n. 38, p. 150 – 167, 2016.

LEMONS, Jessica Oliveira. **Corpo, imagem e performatividade na fotografia: um estudo sobre a linguagem da fotoperformance**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Universidade Federal de São João Del-Rei, 2019.

MASP Palestra. **Diálogos entre dança e artes visuais com Jussara Miller**
– MASP – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JO_WoClbyeE.
Acesso em: 15 de jun. 2020.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo** – sistematização da Técnica Klauss Vianna. 2º ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

_____. **Qual é o corpo que dança?** – Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

PRECIADO, Paul. **Un apartamento en Urano**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

RIBEIRO, Sidarta. **O Oráculo da Noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VIANNA, Klauss; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. **A Dança**. São Paulo: Summus Editorial, 3º ed., 2005.



ENTREVISTAS

CONVERSAS DE WARUNG¹ ES CAMPUR² COM I GEDE AGUS HENDRA ARTA DINATA E I NYOMAN TRI ARTA MURTI

Igor de Almeida Amanajás³

Marília Vieira Soares⁴

RESUMO | ABSTRACT

I Gede Agus Hendra Arta Dinata (21 anos) e I Nyoman Tri Arta Murti (16 anos) são dançarinos e atores de dança-dramas balineses tradicionais. Nascidos na capital de Bali, Denpasar, são netos do mestre I Made Djimat (74 anos) e filhos do grande dançarino, já falecido, I Nyoman Budi Artha e da dançarina de *legong* Ni Luh Putu Sutarini (45 anos). Atualmente, Agus estuda Administração Governamental no *Institut Pemerintahan Dalam Negeri* na ilha de Lombok, enquanto Bayu ainda cursa o ensino médio em Batuan, na regência de Gianyar. Ambos já se apresentaram em festivais fora da Indonésia, como Japão e Marrocos, juntamente com o grupo do *Tri Pusaka Sakti Ensemble*.

Palavras-chave: dança-drama, Bali, treinamento, danças balinesas.

I Gede Agus Hendra Arta Dinata (21 years old) and I Nyoman Tri Arta Murti (16 years old) are dancers and actors of balinese traditional dance-dramas. Born in Bali's capital, Denpasar, they are grandchildren of the master I Made Djimat (74 years old) and sons of the great dancer, already deceased, I Nyoman Budi Artha and *legong* dancer Ni Luh Putu Sutarini (45 years old). Currently, Agus is studying Government Administration at the *Institut Pemerintahan Dalam Negeri* on the island of Lombok, while Bayu is still attending high school in Batuan, under the Gianyar regency. Both have already performed at festivals outside Indonesia, such as Japan and Morocco, together with the *Tri Pusaka Sakti Ensemble* group.

Keywords: dance-drama, Bali, training, balinese dances.

¹ *Warung* em Bali refere-se a uma pequena conveniência, um simples negócio familiar feito de madeira (bambu), geralmente conduzido pelas mulheres, na frente de suas casas, onde as pessoas do vilarejo se reúnem para tomar café, fumar cigarro, comprar artigos de uso corriqueiro para casa e fazer refeições – muitas vezes petiscar. É um modesto restaurante informal da vizinhança que faz parte da rotina diária do balinês. Um lugar para se jogar conversa fora entre goles de *arak* (bebida alcoólica destilada balinesa feita de arroz ou do coqueiro) e muitas risadas.

² Literalmente “gelo misturado” em indonésio, é uma sobremesa feita com pedaços de frutas picadas, coco, pérolas de tapioca e geleias, servida em gelo picado, xarope e leite condensado.

³ Bacharel em Artes Cênicas 2008 – Unicamp. Doutorando em Artes da Cena/Unicamp. Mestre em Artes da Cena (2016) pela mesma Instituição, com Especialização no The Lee Strasberg Film and Theater Institute (2010) e formação como Historiador e Crítico de Arte (2015) - Escola Superior de Belas Artes. Ator e dançarino de dança-dramas balineses, discípulo do mestre I Made Djimat desde 2011. Sua pesquisa é direcionada ao campo dos treinamentos técnicos para atores, linguagem de máscaras e formas espetaculares de Bali.

⁴ Professora aposentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Possui Doutorado em Educação pela mesma Universidade (2000). Possui Graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1985) e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1996). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: técnica energética, dança contemporânea, dança, Índia, gesto, símbolo, dança-teatro e dança indiana, odissi. É diretora do Grupo Pallavi (CNPq), que reúne pesquisadores e artistas nas artes orientais.

INTRODUÇÃO

Quando estudamos as artes performativas clássicas e tradicionais das culturas asiáticas, temos, geralmente, a tendência de imaginá-las em um campo imutável e cristalizado, tanto na prática de seu fazer artístico como em sua significância para a sociedade atual que desfruta da performance em si. As palavras clássico e tradicional, nos chegam com os sentidos de inalterável e invariável, dando também a entender que tais tipos de formas cênicas estão fixas no tempo e no espaço. Em se tratando dos dança-dramas de Bali, tais suposições são reveladoras do quanto entendemos muito pouco sobre a complexidade e mutabilidade da cultura e sociedade balinesa para com os fenômenos cênicos. Afinal, a sociedade está em constante fluxo, alterando-se a cada geração, assim como os elementos culturais por ela produzidos. Tal qual a performance cênica, outros constituintes igualmente se transfiguram ao passar do tempo, dando-lhes natureza maleável e atual. Tanto a metodologia de treinamento do ator e dançarino quanto a relação do público com o espetáculo são e devem ser passíveis de mutação para a sobrevivência das danças e dramas, pois um espetáculo cênico que não se comunica com o público tende a se tornar desinteressante e, paulatinamente, fadado ao esquecimento. Como então as novas gerações se relacionam com dramas e danças antigos que foram deixados de herança desde séculos atrás por artistas pertencentes a outros contextos históricos e, certamente, diferentes modos de pensar e organizar a sociedade?

Entrevista realizada pelo autor em seu período de estudos em Bali (2019 - atualmente), onde convive com a família de artistas do grupo *Tri Pusaka Sakti Ensemble* sob a tutela do Mestre I Made Djimat no vilarejo de Batuan e gravada em áudio e vídeo.

I Gede Agus Hendra Arta Dinata e I Nyoman Tri Arta Murti são netos de um dos mais reconhecidos mestre de dança-dramas vivo de Bali, I Made Djimat. Receberam treinamento desde os 5 anos de idade de seu pai, I Nyoman Budi Artha, dançarino, ator premiado e conhecido nos principais centros artísticos da Indonésia e que, no início de 2019, foi vítima de um ataque cardíaco fulminante. Os jovens dançarinos balineses representam a nova geração de artistas da cena em Bali e, atualmente, transitam, tanto em seus estudos quanto em suas criações, entre o tradicional e, o que serão, as danças cênicas da ilha em um futuro próximo.



Figura 1. Nyoman (Bayu) preparando-se para dançar o *palowago* no dança-drama *wayang wong*. Umah Kodok, Batuan, Bali, 2011. Acervo do autor.



Figura 2. Agus Hendra sendo treinado por seu pai I Nyoman Budi Artha na dança *baris*. Batuan, Bali, 2003. Acervo do artista.



Figura 3. Da esq. para dir. os irmãos Agus, Bayu e Adi em treinamento das técnicas básicas. Batuan, Bali, 2008. Acervo do artista.

Entrevistador – Quando vocês começaram o treinamento em dança?

Agus – Eu comecei a aprender com o meu pai com cinco anos de idade. A primeira dança foi o *baris*⁵, porque é o básico das danças masculinas.

Bayu – Eu também, comecei aos cinco anos pelo *baris*.

Entrevistador – Foi algo que partiu de vocês?

Agus – Eu assistia meu pai dançar todos os dias e pensava “oh isso é bom, é legal. Eu quero dançar”. Também, na minha família, a dança, a arte, faz parte da religião. Além do querer dançar, eu devo dançar.

Bayu – Eu também assistia a dança e achava legal, então me interessei em aprender com meu pai.

Entrevistador – Como era o treinamento com Nyoman Budi?

Agus – Treinar com o meu pai era bem difícil porque ele era muito forte e disciplinado. Ele me treinou muito duramente, e para mim isso foi bom, porque era o básico da dança. Se o treinamento é duro no começo, no futuro vai ser bom.

Bayu – Quando meu pai me ensinava era difícil.

Entrevistador – O que era mais difícil no começo do treinamento?

⁵ Dança sacral do guerreiro. Geralmente executada em templos por meninos antes e durante a puberdade.

Bayu – Foi o *malpal*⁶ e o *angsel*⁷. Precisava ser forte e preciso.

Entrevistador – Hoje em dia, em que estágio está a técnica de vocês? Vocês consideram que já possuem o domínio de toda a técnica?

Bayu – Com certeza ainda não estou satisfeito. Quando treinava com meu pai sabia que quando tinha o seu aplauso era porque tinha que manter aquele movimento, me sentia confiante. Mas quando não recebia o aplauso...

Agus – Sobre a coreografia e todos os movimentos da dança eu me considero bom. *Baris*, *Jauk*⁸, *topeng*⁹ – as que são apenas dançadas. Agora personagens como Panasar e Wijil¹⁰, porque não são dança, são personagens que falam em língua kawi¹¹, ainda não. Sida Karya¹², também ainda não. Topeng Keras, Topeng Tua, Topeng Keras Lucu, Topem Dalem¹³, as coreografias já são suficientes, sou bom. Mas ainda falta no sentimento e na expressão das personagens. Como você imprime os sentimentos de Topeng Keras é diferente do Topeng Tua ou Topeng Delam. Preciso aprender mais sobre o sentir da dança. Como ainda sou jovem, a energia é toda forte, forte, forte, mas nem todas as danças precisam ter essa força, algumas vezes precisa ser suave, outras sim, muito fortes, e ainda outras nem suave, nem forte. Isso ainda não está bom para mim.

Bayu – A coreografia já está boa para mim, mas a técnica do sentimento ainda está longe. Já consigo dançar todos os personagens do *topeng*, porém, Panasar, Wijil e Sida Karya – coreografia consigo, língua kawi ainda não.

Entrevistador – Vocês falaram do sentimento da dança, isso é uma técnica que é passada para vocês ou algo que cada um tem que buscar por si?

Agus – Acho que não existe uma técnica, mas como você sabe que você é velho, que você é um rei? Não é uma técnica que se estuda como as do movimento, é mais como uma improvisação e algo que você atinge com o tempo, com a prática. Como somos jovens é difícil se colocar na situação de “como é ser um ministro do rei” e saber dos sentimentos daquela personagem.

⁶ Marcha dos personagens. Cada personagem possui um *malpal* diferente.

⁷ *Angsel* é o nome do passo na dança balinesa onde o dançarino indica com o corpo em um contramovimento de suspensão e avanço sinalizando à orquestra que haverá uma aceleração no ritmo.

⁸ Dança solo representando dois demônios balineses que podem ser *Jauk Keras* (o demônio vigoroso) ou *Jauk Manis* (demônio doce).

⁹ Dança-drama sagrado onde um ou mais atores rotacionam máscaras para narrar crônicas sobre grandes reis, heróis, formações de cidades e genealogias balineses.

¹⁰ Personagens servos e tradutores do dança-drama *topeng*.

¹¹ Javanês arcaico utilizado nos dança-dramas em Bali. Por via de regra, falado por personagens como reis, sacerdotes hindus, primeiros-ministros balineses e javaneses.

¹² Última máscara do dança-drama *topeng*. A personagem vem para abençoar a cerimônia e finalizar o espetáculo assim como o ritual.

¹³ Personagens do *topeng*. Respectivamente: o ministro forte, ministro engraçado, ministro velho e o rei.

Bayu – Eu aprendo observando meu avô e meu pai dançando. Quando eu observo logo já vou para prática. Quando meu pai fazia um movimento, logo em seguida eu já reproduzia no mesmo momento em que ele estava dançando. Ele fazia e eu pensava “ah esse movimento forte é bom, aquele outro faz parecer um velho”. Depois, quando treinava com meu pai, logo utilizava o movimento, e ele me demonstrava como atingir o sentimento pelo movimento.

Entrevistador – Sobre a língua kawi que é utilizada na maioria dos dança-dramas de Bali, vocês já tiveram algum treinamento? Ou algum direcionamento na técnica de voz?

Agus – Não especificamente isso, mas quando eu danço com meu avô, ouço quando ele fala em kawi e entendo como se diz isso, como se diz aquilo. Ainda não estudei língua kawi, mas através das músicas também posso aprender.

Bayu – Eu ouço e direto já pergunto ao meu avô “o que isso significa?”, então descubro.

Entrevistador – O que é mais difícil nesses personagens que usam a palavra, o domínio e reprodução de uma língua que vocês não conhecem ou o discurso dessas personagens, já que é tudo improvisado?

Agus – Os dois. Saber como Panasar diz, ou como Wijil diz e entender o que eles dizem. Mas com o tempo acabo aprendendo o que Panasar diz. Mas o mais difícil é falar como Panasar e como Wijil, porque é diferente.

Bayu – Para mim é como falar como os personagens, ritmo...

Entrevistador – E quanto aos *clowns*, *bondres*¹⁴, vocês tiveram algum treinamento?

Agus – Eu realmente não treino *bondres* como treino Topeng Tua, é diferente. *Bondres* não é treinamento, é olhar e aprender. É fazer e aprender pelo que você vê. Eu observo meu avô fazendo e penso “ah é assim”, então eu tento o *bondres*, mas ao meu estilo. Eu improviso sentindo que tipo de personagem eu sou percebendo qual a diferença entre *bondres* Ketel, Suab, Dukur ou Nyoman Simariani¹⁵. Treino fazendo.

Bayu – Eu já sou uma pessoa engraçada na vida, por isso quando faço *bondres*, com certeza vai ser engraçado. Eu também aprendo mais observando. Busco entender como fazer o personagem ser engraçado, mas ainda assim é difícil.

¹⁴ Personagens cômicos. As máscaras trazem sempre deformidades físicas que se estendem à construção corporal do ator. Os *bondres* estão em quase todos os dança-dramas e são personagens bastante esperados pela plateia balinesa.

¹⁵ Os *bondres* recebem nomes de acordo com as características das máscaras. Ex. Suab = voz grande, pois a máscara possui boca enorme; Dukur = ancião, é a máscara de um velho.

Entrevistador – Você acha que é mais fácil fazer os *bondres* do que as máscaras de dança mais técnicas, Bayu?

Bayu – Não, não... Topeng Keras é mais fácil. *Bondres* são difíceis mesmo assim.

Entrevistador – Vocês dois tiveram treinamento com mestre Djimat e com o pai de vocês, Nyoman Budi. Qual a diferença entre os dois, seja em coreografia, movimento...?

Agus – No geral, quando meu pai me ensinava dança havia mais modificações na coreografia, como se dança nos dias de hoje. Com meu avô é a dança clássica. É a mesma coreografia, talvez um pouco mais moderna.

Entrevistador – O que faz a coreografia um pouco mais moderna?

Agus – Por exemplo, no *Jauk Manis*, quando meu pai me ensinou a dança era o seu próprio estilo, algumas modificações. Temos a coreografia clássica e meu pai modificava alguns movimentos na dança.

Entrevistador – Você mencionou que Nyoman Budi tinha o seu próprio estilo, foi algo que ele inventou?

Agus – Por exemplo, o *angsel* duplo – meu avô utiliza “1, 2 – 1, 2”, meu pai dobrava esse tempo “1, 2, 3, 4 – 1, 2, 3, 4”, alguns movimentos da mão também. Nyoman partia do clássico, modificava algumas poucas coisas e passava para mim. O *malpal* clássico no *Jauk* tem um nível de caminhada constante, meu pai variava esse nível indo para baixo e depois retornando.

Bayu – Acho que o método de ensino dos dois era diferente. Meu pai ensinava com mais precisão no tempo, na contagem. No passado, talvez, meu avô também tivesse mais precisão no ensino, mas hoje com a idade... Meu pai era muito duro no ensino, talvez, antigamente, meu avô também tenha sido.

Entrevistador – Mestre Djimat aprendeu a dança naturalmente, no vilarejo, com um mestre. Nyoman Budi foi ensinado por Djimat, mas depois cursou o curso de dança na universidade de Denpasar. Vocês percebem uma diferença nessas técnicas?

Agus – Sim, há uma diferença na técnica porque meu avô aprendeu por ele mesmo, ele aprendeu naturalmente, pelo que ele observou, pelas coisas que ele fazia no dia a dia... mas o meu pai realmente aprendeu estudando, o nome das técnicas. Quando meu pai dançava no palco ele fazia a coreografia mais ordenadamente e detalhadamente. Meu avô é mais naturalista pelo jeito que ele reproduzia, como ele observava, não através de um estudo acadêmico.

Entrevistador – Por essas diferenças você acha que a técnica de Djimat, por ser mais natural, abre mais espaços para a improvisação, ao invés da técnica

de Nyoman Budi, que era mais “precisa”?

Agus – Quando meu pai me ensinava era “passo 1, passo 2, passo 3”, mas com o tempo ele me disse que aquela era a coreografia básica e que eu podia improvisar em alguns momentos, que eu podia fazer do meu jeito, achar o meu estilo. Mas com meu avô, por ser uma coreografia mais clássica, eu não podia fazer isso. Quando danço com meu avô eu danço exatamente o que ele me ensina. Quando danço a coreografia de meu pai, eu também danço o que ele me ensinou, mas procuro o meu próprio estilo.

Entrevistador – Sabemos que quando treinamos os passos devem ser aqueles certinhos, mas na hora da apresentação é diferente. Vocês, quando se apresentam, normalmente preferem ficar dentro da coreografia ou improvisar?

Bayu – Eu prefiro observar como é melhor. Com certeza no ensaio gastamos menos energia, então me mantenho mais na coreografia, na apresentação o gasto de energia é maior, assim, há mais improvisação. Na hora da dança tudo sai: aura, energia... no ensaio, talvez essas coisas não saiam de dentro da gente, ainda não sabemos o que pode ser improvisado.

Agus – É diferente, quando você está no ensaio tem que saber direitinho os passos, mas na hora da dança é possível improvisar um pouco dentro da coreografia, depende da situação. Eu acho que nenhum dançarino pode reproduzir o que ele realmente faz durante o ensaio.

Entrevistador – Vocês acham que já possuem um estilo próprio?

Agus – Ainda não. Eu ainda reproduzo o estilo do meu pai e do meu avô. No *Jauk* eu sou mais o meu pai, mas no *topeng*, sou mais o estilo do meu avô.

Bayu – Ainda não. Sou o mesmo que Agus. Quando treinava com meu pai, copiava mais os movimentos dele, quando treino com meu avô, copio os movimentos dele. Com certeza, em algum momento eles se mesclam.

Agus – Isso é verdade. Às vezes é confuso porque fazemos os movimentos e coreografias de acordo com quem treinamos. Mas quando estou no palco, eu posso fazer os dois, um pouco dos movimentos do meu avô e outros do meu pai.



Figura 4. Bayu em competição de dança *baris*. Denpasar, Bali, 2012. Acervo do artista.



Figura 5. Agus Hendra em treinamento na escola. Batuan, Bali, 2008. Acervo do artista.

Entrevistador – Existe algo na técnica de movimento que vocês considerem que precisa ainda de mais aperfeiçoamento?

Agus – Sim. Para mim, mais no *Jauk*. Ainda é muito difícil, mais difícil que o *topeng*, porque o *Jauk* é uma grande quantidade de movimentos, ainda sinto que “não é bem isso”. Mas no *topeng*, acho que preciso praticar mais *Topeng Dalem*, não o movimento em si, este e a coreografia já estão corretos, mas a expressão ainda falta.

Bayu – *Jauk*, principalmente. Mas todos os personagens do *topeng* precisam ser mais trabalhados.

Entrevistador – E como anda o *baris* de vocês?

Agus – De zero a 10, digamos que uns 9.

Bayu – Meu *baris* é muito bom! (risos)

Entrevistador – Bayu, você já ensina. Qual a diferença entre ensinar um aluno balinês e um aluno estrangeiro?

Bayu – Isso depende de quem é esse aluno. Caso o aluno balinês seja preguiçoso, é mais fácil ensinar ao estrangeiro e vice-versa. O método é o mesmo.

Entrevistador – E o que é o mais difícil de ensinar, seja para um estrangeiro ou aluno balinês?

Bayu – No caso do estrangeiro, o mais difícil é entender o inglês! (risos) Acho que o mais difícil é ensinar os movimentos básicos.

Agus – Ensinar aos estrangeiros é mais difícil. Os balineses já entendem o que é a dança de Bali, os estrangeiros ainda não conhecem os movimentos. O estrangeiro fará o *angsel*, mas não vai ser igual ao movimento balinês. O método também é diferente. Quando o aluno é balinês, eu ensino a coreografia mais detalhadamente, mas ao estrangeiro eu vou primeiro ensinar uma coreografia mais geral e, depois, passo a passo, vou detalhando. Para o aluno balinês, o difícil é ensinar como os nossos movimentos do dia a dia podem ser retrabalhados e reinterpretados para a dança, como o comportamento e ações das personagens. Para o estrangeiro, é como fazer com que ele realize os movimentos balineses. O estrangeiro faz o movimento correto, mas ainda assim não é o movimento balinês. A qualidade do movimento é diferente. Acho que o corpo é diferente.

Entrevistador – Você acha que um estrangeiro nunca conseguirá dançar como um balinês?

Agus – Não, não é isso. Mas acho que precisa de tempo.

Entrevistador – O que significa dançar para vocês?

Agus – Dançar é como podemos expressar nossos sentimentos para todos, para que saibam como me sinto. Eu me mostro com raiva e os outros entendem “oh, ele está com raiva, esse é um movimento de raiva”, tristeza, alegria também.

Bayu – É difícil. Não consigo ainda explicar. Danço porque gosto, porque é algo interessante para mim.

Entrevistador – Bayu, você tem muitos colegas de escola que também

dançam? E eles levam o treinamento tão a sério como você?

Bayu – Tenho muitos. Alguns são sérios no treinamento e amam dançar, mas outros têm a dança mais como um *hobbie*.

Entrevistador – Vocês dois tocam o *gamelan*¹⁶. Aprenderam a tocar antes ou depois de aprenderem a dançar? E como vocês acham que o aprendizado da música ajudou na técnica da dança?

Agus – Toco um pouco. Comecei a aprender o *gamelan* depois de dançar. Mas eu aprendi apenas observando e depois tentando. Algumas vezes praticamos juntos... O *gamelan* nos ajuda com o *angsel* e com o tempo da dança, foi muito importante aprender.

Entrevistador – São várias as danças e os dramas em Bali, vocês já aprenderam o *gambuh*¹⁷?

Agus – Não todo. Apenas poucos personagens como *Kadean-kadean* e *Arya* – os *patih* (ministros do rei).

Entrevistador – *Calonarang*¹⁸?

Bayu – Não, não. A música já.

Entrevistador – *Wayang Wong*¹⁹?

Bayu – Talvez Rama...

Agus – E *Palowago*, os macacos. Rama, Laksmana, Indrajit, Rawana... eu sei os movimentos, mas não sei como falar.

Entrevistador – E as danças mais contemporâneas? *Margapati*, *oleg*, *teruna jaya*, *kabyar*²⁰...?

Agus – Essas são chamadas de *palegongan*. *Baris*, *Jauk*, *kabyar duduk*, *oleg*... eu consigo. Para mim são as danças básicas. Mas tem muitas outras que eu ainda não sei.

¹⁶ *Gamelan* é a palavra usada para designar apenas um instrumento metalofônico balinês usado em todas as artes performativas como também o coletivo da orquestra de metalofones, flautas, tambores, bem como o estilo musical por eles tocados.

¹⁷ *Gambuh* é a mãe dos dramas sagrados balineses. Originário de Java passou por diversas transformações até sua configuração atual na ilha de Bali. Narra as aventuras de Panji e serve como base para outros dramas-dança como *topeng* e *wayang wong*.

¹⁸ Drama-dança mágico que, geralmente, ocorre no *Pura Dalem* (templo em homenagem ao Deus Siwa e, também, é o cemitério do vilarejo). Representa o embate eterno entre *Barong*, criatura mitológica que simboliza o *dharm*a, e *Rangda*, consorte do Deus Siwa, simboliza o *adharma*, caos e destruição.

¹⁹ Dança-drama de máscaras em que um coletivo de atores encena o épico hindu *Ramayana*.

²⁰ Danças mais modernas do acervo balinês. Fazem parte da classificação *bali-bali*han que significa que não fazem parte do ritual em si, porém estão conectadas com a cultura e religião balinesa. Criações novas. Para um detalhamento mais profundo sobre os diferentes tipos de dança-dramas de Bali recomendo a leitura de "*Balinese Dance in Transition: Kaja and Kelod*" de I Made Bandem e Frederik deBoer.

Bayu – *Baris* e *Jauk* já sei, com certeza. As danças femininas, se eu estudar, certamente consigo. Mas como ainda não estudei, ainda não consigo.

Entrevistador – Apesar de não ter estudado ainda você conseguiria dançar o *legong keraton*²¹?

Bayu – Sim, consigo.

Agus – Se você tem bem aprendido o básico da dança, masculina e feminina, você consegue.

Entrevistador – Vocês já estudaram alguma dança feminina?

Bayu – Eu já, o *margapati*. Estudamos na escola como extracurricular.

Entrevistador – Agus, seu pai e todas as suas tias estudaram na graduação em dança do *Institut Seni Indonesia*, em Denpasar. Por que você optou por não estudar lá?

Agus – ISI é a universidade de artes. Eu posso aprender artes na minha casa, no meu vilarejo. Meu pai me disse “você não precisa ir pra ISI, você pode aprender artes na sua casa: dança, pintura, se quiser, como fazer máscaras, *gamelan*”. Decidi aprender outra coisa para ter mais conhecimento.

Entrevistador – E você, Bayu, gostaria de ir para a universidade de artes?

Bayu – Depois de ver a universidade de Agus, quero seguir os mesmos passos. Posso estudar artes em casa.

Entrevistador – Há alguma diferença para vocês entre dançar no templo e dançar em um hotel ou *resort*?

Agus – Mais difícil dançar no templo, porque o sentimento é diferente. Também quando danço no templo tem mais gente que conhece sobre danças de Bali.

Entrevistador – Você acha que os balineses te julgam mais quando você se apresenta?

Agus – É apenas como eu sinto. Nunca ninguém me fala nada sobre os movimentos, nunca. Mas é como eu sinto os olhos balineses em mim. No hotel é diferente porque eu apenas danço. Os estrangeiros não sabem da dança, eles aplaudem e tudo é lindo. Mas no templo existem os olhos e eles realmente conhecem a dança.

²¹ *Legong* talvez seja uma das mais conhecidas danças femininas balinesas. Criada como uma dança de corte para os antigos reis de Bali, hoje em dia é apresentada em templos e demais celebrações como oferenda aos deuses hindus balineses e antepassados. Existem algumas variações da dança que se distinguem basicamente pela região (Denpasar, Gianyar, Tabanan) ou de acordo com o mestre.

Bayu – Eu concordo inteiramente.

Entrevistador – Qual é a experiência de vocês em relação ao *taksu*²²?

Agus – *Taksu* para mim é um espírito. Quando você dança com confiança, bons sentimentos, numa situação propícia, eu recebo o *taksu*. Mas quando danço pensando “por que isso?”, ou me sentindo mal – significa que não recebi o *taksu*. É o sentimento sobre o que eu faço.

Bayu – Primeiramente, no meu caso, o *taksu* vem pela geração, hereditariedade. Segundo, se estudar bastante, se dedicar, ter bons sentimentos, talvez, o espírito do *taksu* venha.

Entrevistador – Bayu, você acha que pela herança da habilidade da dança que vem desde a sua bisavó, você tem que fazer menos esforço em comparação a outros dançarinos para que o *taksu* venha até você?

Bayu – Absolutamente não, preciso estudar. Se estudar bastante, talvez, talvez ele venha.

Entrevistador – Vocês também já se apresentaram fora da Indonésia?

Agus – A primeira vez, eu tinha sete anos de idade, foi na Europa: Itália, Áustria, Bélgica e França. Depois fui pra Índia, Singapura, Japão e Marrocos.

Bayu – Eu tinha 12 anos na primeira vez. Fui apenas ao Japão e Marrocos.

Entrevistador – Vocês sentiram diferença em dançar fora de Bali?

Agus – A dança é a mesma, mas precisamos fazer algumas adaptações.

Entrevistador – Que tipos de adaptações?

Agus – No Japão, quando dancei *gambuh*, tivemos que combinar com a situação de lá na época, dos que os japoneses gostam, a língua... coisas pequenas. Mas o *legong*, *baris* ou o *kabyar duduk* quando dancei no Marrocos, não mudamos nada.

Entrevistador – Nesses outros países tiveram a chance de assistir outras danças e espetáculos?

Agus – Sim, em Singapura e Marrocos, pois era um festival.

Entrevistador – E há algo nessas outras danças de outras culturas em que você consegue enxergar técnicas semelhantes as das danças de Bali?

Agus – Sim, as danças da Índia são um pouco similares das de Bali. A abertura das pernas das danças da Índia é como em Bali, mas em Bali o apoio do pé está na bola do metatarso, na Índia os pés estão chapados no chão ou

²² De modo bastante resumido, *taksu* é a energia de deus no ator/dançarino. Algo que se conquista após anos de treinamento, devoção espiritual, bom *karma* e bons sentimentos. Os dançarinos, antes de se apresentarem, pedem aos deuses benção e *taksu*.

apoiados na borda externa. As mãos são um pouco parecidas. Tive aula em Singapura.

Entrevistador – De uns anos para cá muitos dançarinos balineses vêm desenvolvendo danças contemporâneas. O que vocês gostam mais, de dançar e de assistir, contemporâneo ou clássico?

Agus – Eu gosto do estilo contemporâneo, pois em Singapura também aprendi um pouco. Eu gosto quando misturam o contemporâneo com o clássico. Mas gosto mais da dança clássica.

Bagus – Ainda não tive nenhuma experiência com o contemporâneo, mas gosto bastante das novas criações. Gosto da dança clássica principalmente se for em uma situação que seja justa para ela. Mas se for *bali-balihan* gosto mais das criações novas pelos movimentos diferentes.

Entrevistador – Qual dança ou dança-drama em Bali vocês gostam mais de assistir?

Agus – *Sendratari*²³, para assistir e dançar, pois são novas criações dos clássicos. Particularmente eu não gosto muito de assistir ao *drama gong*²⁴. *Arja*²⁵ também não, para mim é muito velho e muito clássico. Para nós, da nova geração, é difícil pegar os sentimentos da *arja*. Não chega em mim, ao menos.

Entrevistador – Existem outros dramas ou danças que você acha que são já datados para a sua geração?

Agus – O *gambuh* é quase datado, quase.

Bayu – Também gosto de dançar e assistir ao *sendratari*. *Drama gong* é chato. *Arja* chato também. Eu gosto mais de movimentos rápidos e dinâmicos, espetáculos muito parados e lentos são chatos.

Entrevistador – Vocês são a próxima geração de dançarinos de Bali, a cultura de Bali depende de vocês no futuro. No momento não há muitos mestres de dança em Bali. Como vocês enxergam as artes performativas em alguns anos? Acham que dramas como o *drama gong* e *arja* podem, possivelmente, desaparecer nas próximas décadas?

Agus – Meu avô agora é o grande mestre, mas, com certeza, outros mestres irão surgir, precisa apenas de tempo. Meu avô é mestre dos dramas de máscaras, mas pode haver outro de outra dança, como *arja*. Mas eu não

²³ *Sen* – *seni* (arte), *Dra* – *drama* (teatro), *Tari* (dança) – criação dos anos 60 que remonta de forma teatral os clássicos de Bali utilizando-se de diversas literaturas, inclusive o épico *Ramayana*.

²⁴ *Drama Gong Bali* é uma arte performática de drama clássico-contemporâneo que combina drama moderno com trajes tradicionais, decorações de palco e músicas tocadas pelo *gamela*. O nome *drama gong* é dado a esta arte porque em sua performance, o movimento de cada ator e as mudanças dramáticas na atmosfera são acompanhadas pelo *gamelan gong kebyar* (tipo de orquestra de *gamelan*)

²⁵ *Arja* é a ópera balinesa, também *bali-balihan*.

conheço. Os dramas não vão desaparecer. Eu não gosto muito do *drama gong* ou da *arja*, mas meus amigos podem gostar e aprender com eles quando assistem. É claro que a tradição vai permanecer.

Entrevistador – Você acha que faz parte da sua responsabilidade que esses dramas permaneçam?

Agus – Sim, são legados de nossos ancestrais.

Bayu – Não acho que esses dramas vão desaparecer. Alguns anos atrás, meu pai me levou para Singapadu, ele ia ensinar o *drama gong* para vários jovens de lá e eles amaram aprender e dançar.

Entrevistador – Qual é a responsabilidade de vocês com as tradições de artes performativas de Bali?

Bayu – Agora, estudar e estudar. Como nova geração é tudo que posso fazer por enquanto. Eu amo estudar a tradição.

Agus – Por enquanto, estudar. Aprender como dançar, a tocar *gamelan*, e ensinar aos outros a dança caso eles queiram aprender. Mas no futuro, as tradições balinesas vão ser nossa responsabilidade, com certeza. Temos que mantê-las.

Entrevistador – Agus, você está atualmente muito ocupado na universidade, você tem tempo para manter o seu treinamento?

Agus – Sim, por que não? Não precisa ser um treinamento como fazemos aqui, em um grande espaço, não isso. Quando você assiste algo na internet, ou quando você está descansando, parado, apenas pensando, isso também é estudar para mim. Eu assisto, *gambuh*, *sendratari*, *arja*... pensar sobre a dança, sobre os movimentos... como improvisar os movimentos nessa ou naquela parte da coreografia... Quando tenho minhas férias, volto para Bali e treino.

Entrevistador – Nas entrevistas anteriores que realizei com a mãe e os tios de vocês, nossa conversa se direcionou bastante para a técnica em comunhão com a religião. Porém, uma diferença que noto aqui, talvez pela geração, é que não falamos muito sobre esse assunto. Como vocês relacionam toda a nossa conversa com a religião balinesa?

Agus – Para nós, da geração mais nova, o contato com a religião vem pela prática, pelo estudo. É claro, que pedimos *taksu* aos Deuses. Mas isso não é algo que conseguimos sem fazer nada. Quanto mais praticamos, mais estudamos, mais conseguimos contato com Deus, através das nossas atividades. Na geração dos meus pais e tios, eles faziam isso ao mesmo tempo. Eles praticavam e dançavam muito nos templos. Então tinham mais contato com a religião.

Entrevistador – Algo engraçado, estranho, inesperado já aconteceu durante uma performance?

Agus – Quando fomos a um evento em Lampu, em Sumatra. Estávamos treinando em Batubulan, em Bali, eu fazia o personagem de Kabe Iwa²⁶ no *sendratari*, havia um momento em que eu precisava subir nos ombros de meu amigo e sempre caía no movimento, sempre me acidentando, não estava bom nunca. Mas no momento da performance aconteceu perfeitamente. Meu corpo estava leve, como o vento. A outra vez foi no *topeng*. Eu estava dançando com meu pai, nunca havia feito *bondres* antes, nunca havia treinado *bondres*. Então meu pai veio e disse “Vá, faça o *bondres* Cungih”, e eu assustado “o quê? Eu!?”, “sim, vá, vá” ele disse. Eu fiz e as pessoas aplaudiram, disseram que foi engraçado e eu só pensava “oh, eu realmente posso fazer isso”.

Bayu – Quando dancei *baris*, apenas caí no chão no meio da coreografia – foi engraçado para quem assistia. Por um mês não quis dançar *baris*, fiquei com medo.



Figura 6. Bayu (personagem Condong) e Igor Amanajás (personagem Kakakan-Kakakan) em performance de dança-drama gambuh. Umah Kodok, Batuan, Bali, 2021. Acervo do autor.

²⁶ Personagem histórico da era do império Majapahit.

REFERÊNCIAS

BALLINGER, Rucina; DIBIA, I Wayan. **Balinese dance, drama & music**: a guide to the performing arts of Bali. Singapore: Tuttle Publishings, 2004.

BANDEM, I Made. **Ensiklopedi Tari**. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia, 1983.

BANDEM, I Made; DEBOER, Frederik Eugene. **Balinese dance in transition**: Kaja and Kelod. Singapore: Oxford University Press (2nd ed), 1995.

DIBIA, I Wayan. **Taksu**: In and Beyond the Arts. Denpasar: Wayan Geria Foundation, 2012.



POÉTICAS

INVISIBILIDADE CARISMÁTICA E O ELEMENTO CÊNICO - DO CORPO E SEU ENTORNO

William Paiva¹

RESUMO | ABSTRACT

Dividido em dois atos, utilizando-se de uma escrita poética, o texto propõe discutir a relação espaço-imagem. Se, no primeiro ato, um elemento sugere uma certa imposição de sua visualidade pelo que está posto em cena, é pela falta deste objeto que, no segundo ato, o recorte de tempo e espaço se abre à relação sujeito-subjetividade. Assim, o que está visível e o invisível inferem sobre a cena, em formas justapostas de coesão artística, e conferem ao adereço cênico, aquilo que será, antes, uma política de sua visualidade e traços de organizações da sociedade.

Palavras-chave: elemento cênico, invisibilidade, corpo, arte, política.

Using a poetic writing, this text, divided into two acts, proposes to discuss the space-image relationship. If in the first act, an element suggests some imposition of its visuality by what is put on the scene, it is due to the lack of this object that, in the second act, the section of time and space opens up to the subject-subjectivity relationship. Thus, what is visible and the invisible infer into the scene, in juxtaposed forms of artistic cohesion and they give the scenic adornment what will be, first, a policy of visuality and its ways to organizations of society.

Keywords: scenic element, invisibility, body, art, politics.

ATO I

Posso falar ou dou meia-volta e me mando?

(Antígona, Sófocles)²

A palavra sai da boca. A boca fala do corpo. O corpo fala o instante. O instante é presente à cena e a cena tece o acontecimento. O carisma contorna o todo. Quanto a mim, o eu escreve.

Do que se faz visível posso descrever, o que não vejo, imagino, argumento, invento e discordo. Este palco não será suficiente se, do outro lado, a quarta

¹ Pianista e Musicoterapeuta. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC – ECA-USP. Dissertação: CORPO, VOZ E MELODIA: A Comunicação Musical do Corpomídia na Técnica Klauss Vianna. Orientação: Prof. Dr. José Batista (Zebba) Dal Farra Martins. A pesquisa abrange as ciências cognitivas na experiência artística e nos modos de aprendizagem das práticas sonoro-musicais.

² Guarda em Antígona/Sófocles (496 a.C.).

parede, ainda que quebrada ou mesmo posta, não compuser a sala de teatro. O que vejo, nem sempre olho, e, o que ouço, não escuto. Falta algo.

A experiência supera o adereço; o arreo me serve mais como amuleto da sorte. Entre meu corpo e o seu existe um espaço. Somos, então, dois atuantes do mesmo propósito. A performance blefa a política desfeita no texto decorado, mas esta luz desenha a cena quase que cenograficamente. E é por não buscar a cadeira que ela me foi colocada para sentar – apenas no segundo ato. Ela está aqui agora, ao meu lado, silenciosa, presente. Madeira, estofa e verniz.

Você ouve minha voz? Não! Este texto está escrito, mas o espaço entre mim e você permite a reverberação. O som da palavra. E por não estar visível, ele pode ser ouvido. Faço parte do pormenor e mesmo que não perceba, o meu pensamento compõe teu ambiente cênico. A tal da ambiência se deve um tanto a mim e muito mais a você. Por sua trajetória, força e dedicação. E eu te escuto devagar que é para compreender. Saio politizado, encharcado, poetizado. Ainda bem!

Em tempos de crise, o melhor é se juntar, e, na impossibilidade afetiva, remeto cartas, assim construímos uma sociedade. Pelo endereçamento.

Direciono algum vazio ao presente inexistente, mas você tem uma ideia. Me avise quando a polícia chegar e tirar a cadeira do lugar. Vou sentar no chão, mas completo a cena. Só no segundo ato é que terei a oportunidade de dizer o texto sentado. E, se agora estou em pé, é porque a luz me enfoca até o final do prólogo. Está marcado. Dito isso, passo a bola.

Você viu? Não! Este texto está escrito, mas o espaço entre mim e você permite a imaginação. A imagem da palavra; ainda que refeita, eu me lembrarei de você.

Na biologia, existem os animais carismáticos. Eles não têm valores de cena, mas são outras formas de vida. Estão divididos em várias categorias. Mas é claro que isso depende da análise. A importância está na ecologia, no ecossistema e na preservação. Habitat cultural. Os bichos e os humanos. Duas instâncias e, o ar, é direito de todos.

Só a vida para explicar este fenômeno, e, mesmo sem explicação, eu discuto a cor da gelatina no holofote. Azul me parece mais terno, reflexivo e aconchegante. Vermelho sugere excitação, energia e me deixa faminto. O roxo é quando mistura.

Três passos a mais e eu me precipito ao público. Um tombo só me parece válido quando ele é assistido. Nos dois sentidos, a plateia acompanha a cena e o jogo se abre.

Voltando à biologia, animais de cativeiro são carismáticos quando considerados aspectos fenotípicos, espécie, atração, extinção e outros. Em dois grupos, de um lado encontramos aqueles que alimentam o fetiche exibicionista de humanos civilizados, do outro, aqueles que estão justificados pelo seu risco à extinção³. Na cena teatral, os animais carismáticos são subdivididos e se inter-relacionam em comum acordo. Os que recebem luz manipulada e os que ficam no escuro. Enquanto músicos de cena pulsam tambores, nos Estados Unidos da América propalam importâncias raciais. E as árvores cuidam do oxigênio.

Mas a separação não é fundamentalmente geográfica. Até porque espaços urbanos foram construídos para convivência. E se a arte pode apontar algum caminho, que seja pelo recorte do espaço. Assim, o visível e o invisível formam uma teia justaposta. Ademais, a inclusão pela exclusão nos garante o aluguel.

A cadeira ainda está aqui, imóvel, desdita, até o momento que, por cansaço ou convenção, eu a habite. Noutra cena, uma travesti é assassinada e eu me pergunto qual estatística compreende esta contagem, ou da conta, quem pagará pelo caixão?

Ainda que sem resposta, a questão homossexual sempre me toca com profundidade. E se a personagem se dilui em vestígios no meu corpo, nessa relação de poder, a biopolítica me confere, ao menos, a posição de quem escreve. Assim, nesta mesma cena, o dito e o não dito cerceiam o mesmo elemento.

Não são apenas questões de linguagem ou pragmatismo. São sobretudo formas de vida. Dispostas, recortadas, discriminadas, etiquetadas. Neste foco de luz, a sombra se projeta para outra ponta do palco. É que sua incidência borra-me a forma do corpo, e, noutro canto, distorcido, sou cinza, disforme e esboço. E que não é também uma questão de *ethos*, mas de sombra. Figura e fundo. *Gestalt*.⁴

Na performance, o movimento acaba sendo, ele mesmo, uma atuação que deflagra o figurante e, então, só o instante é capaz de explicar a segregação. Assim, o espaço existente entre mim e você permite temporalidade. Uma distância social – hierarquia, subjetivação e subjetividade.

Então a questão da cena desloca o recorte do espaço para o recorte de corpos que, dispostos, justapõe artista e espectador à sobreposição que aparece e reaparece não apenas sonora, mas em seu ajuste de luz, de tónus, de palavra e de tempo.

*No justice, no peace!*⁵ – dizem os norte americanos. Por enquanto nenhum

³ Cf. ALBERT; et. al., 2018.

⁴ Cf. BARRETO, 2019.

⁵ *No justice, no peace!* Trad.: Sem justiça, sem paz! (Tradução livre).

guarda, nenhum aviso. Sem advertência, escolho a máscara mais adequada ao tom da indumentária. Se ela me escapa, uso a mímica que acompanha a narrativa. Feitio de sentido cênico e social são as máscaras, antes arquétipos junguianos⁶. Protegem o singular da moléstia coletiva. A sombra do corpo, uno e disforme, alimenta o risco expropriativo no inconsciente coletivo. Há sempre um jogo, um texto e uma cadeira.

É que, quando o líquido escorre, sobra o objeto. Concreto, ele silencia o cansaço, e, silencioso, presentifica uma função. Ainda aqui ao meu lado. Madeira, estofa e verniz.

Se um enunciado se repete sem sujeito, é a espécie carismática que tratará de manter o ecossistema vivo. Vida e arte são, por assim dizer, dispositivos de invenção que tecnicamente organizam a teia social em sentido lato. Poder e saber nunca foram externos aos discursos de verdade⁷. E se esta cadeira ao meu lado pode dizer mais do que as palavras, que o Duplo em Artaud⁸ nos corrija a teatralidade inclusiva. Não há linguagem, há apenas o objeto.

Quando a palavra anuncia, é a lacuna que grita. Forma-se, assim, tenuamente, a linha abissal que configura o espaço existente entre o seu corpo e o meu. Volto a insistir, você nada viu, tampouco ouviu. Este texto está escrito, mas esta cena se desenha por caminhos neurais, imagéticos, individuais, genéticos, coletivos e, para qualquer fim, há carisma.

No esgotamento do discurso, a cena teatral reinsere elementos que, para o desamparo afetivo, vai buscar na visualidade o preenchimento do espaço e reorganiza, assim, modos de ser e estar no mundo. Ainda que, na impossibilidade de proximidade, a cadeira reserve, mesmo que simbolicamente, o direito sobre alguma identidade.

ATO II

A mediação não é dada. Aos que dizem ser a linguagem símbolos pré-estabelecidos, estes esqueceram o instante como constituinte da informação. Se nada é antes, tudo é no agora, o que ontem já foi. Sendo assim, não posso dizer de mim, nem você a mim. Embora nesta luz e neste palco você tenha pagado para me ler, de alguma forma a conta não fecha.

Então sorrio e você me retribui com alguma interpretação. Para processos neurofisiológicos reside aí um dado importante. Haja vista que as relações humanas se dão, sobretudo, por intencionalidades semânticas. Daí, misturar

⁶ Cf. JUNG, 2000.

⁷ Cf. FOUCAULT, 2013.

⁸ Cf. ARTAUD, 2006.

subjetividade a processos químicos é inevitavelmente excluir o elemento cênico.

A *poiesis* se incumbem do não dito, do invisível e da reverberação. Se não há objeto em cena, que o facho de luz seja, portanto, uma escolha à profundidade. Assim, visão e cérebro costumam caminhos. Dos quadros sígnicos – o agenciamento: avaliação, seleção e modelagem.

Neste sentido, já não é mais uma questão de arte, mas de política. Pois se a coexistência é um caminho inacabado, ela não possui valor factível, antes, se configura como signo flutuante. E embora negar o que flutua seja inadmitir o ar que respiramos, seria a coexistência então, fatia de carisma?

O fato é que o que sei não foi o que vi, mas o que imaginei. Se isto for verdade, não há objeto quantitativo e, na análise qualitativa, não há matéria que possa preencher o espaço existente entre o meu corpo e o seu. Nesta cena, o adereço pode ser uma palavra, o seu som ou ainda sua interpretação.

Sua e tua possuem lugares diferentes. Visto que a ética se dá no coletivo enquanto que a estética pode ser individual. Mesmo assim a cena se refaz. No todo, há sempre algum contorno. Não explicado, nem ouvido, a construção de sentido se assemelha mais a uma temperatura.

Talvez seja a própria distância, ela mesma, a importância da relação. E também que, distância, é diferente de distanciamento. Uma vez que os processos de subjetivação comungam o contexto, o distanciamento, circunstancialmente geográfico, pauta relações de poder pela distância do saber. Este espaço pode e deve, funcionalmente, delinear aquilo que existe entre um corpo e outro.

Incidência de luz. No palco o artista, nas ruas, todos. Tecnologia de corpos que abarca higiene pública e infere sobre certa manipulação da realidade. Discursiva, portanto informativa. Sem objeto, a cena teatral se abre ao jogo muito mais pela ação, pela palavra na boca, como a vez de quem fala, do que pelo que é posto em cena, ou por assim dizer, o arreio cênico.

A falta do objeto possibilita configurar ao adereço uma certa aura. Funcionalidade cognitiva que perpassa aquilo que, na psicologia, chamariam os winnicottianos, de objeto transicional⁹. A construção de sentido aqui se daria mais por uma intenção de preenchimento, cognição e didatismo próprio da arte. Ou seja, sujeito e predicado são, neste bojo, problematizados mais pela gramática da cena e menos por sua poética entre corpos, palavra, elemento, recorte e espaço.

Se há, neste caso, uma despotência da visualidade, a linguagem reclama da palavra sua reivindicação de mediação. Assim, texto e som se confundem e, por contaminação, vão se configurando ao contexto e ao recorte de tempo, que

⁹ Cf. WINNICOTT, 1975.

sempre resulta o espaço e uma reserva para construção de sentido.

Quando não há o que significar, o julgamento é suspenso. Neste sentido, a espécie carismática encontrará, na própria relação, dispositivos de invenção da vida. Arte e política, neste aspecto, tornam-se utilidade pública para reinvenção do espaço e organizam, mutuamente, um plano de *oikos* e de *pólis*. Entre o visível e o invisível, existe sempre uma disposição, um recorte, uma distância e sua gestão.

Na cena teatral, a visualidade investe valores ao adereço, pois assim, sentido e carisma seriam antes, linhas de escape das normas instituídas. E na falta do objeto, o inaudito ocuparia então, o lugar imagético dos modos de subjetivação. Hierarquia e subjetividade estão, neste ínterim, correlacionadas. Ainda que exista incidência de luz, de uma à outra, o sujeito terá sempre espaço à imaginação. Nesta cena, visível e invisível coincidem em justaposição.

Na contramão do higienismo, não se trataria mais de patologizar a crítica teatral pela distância do saber e poder em direção ao psicologismo¹⁰, mas antes, encontrar no distanciamento o elemento cênico capaz de fomentar possibilidades de enredamento entre o não dito e sua visualidade.

A questão cênica, portanto, se abre à coexistência pela política de corpos. Sendo assim, o adereço reinsere à cena valores que estariam mais ligados a processos de industrialização, mercantilização, utilidade e produção.

Neste sentido, a palavra, escrita ou pronunciada, abarca a visualidade pela produção de imagem. Na esfera privada, propõe hierarquia por intencionalidade interpretativa e também modela a cena quando seu uso comum desenha o social por domínio público e utilitarismo.

A invisibilidade, noutra via, alcança na palavra o adereço comunicativo que agora justaposto, pode inibir, pela própria distância, alguma possibilidade de subjetivação. Assim, sentido e carisma se sobrepõem à cena teatral por retração de interpretação e configuram espaço e elemento, por possíveis coerções de subjetividades.

Se não há objeto, talvez seja a lacuna, a falta mesma que tratará de reservar à cena teatral alguma poética cabível para o preenchimento do espaço que entre nossos corpos, poderia inserir agora um adereço possível. Ainda que texto e som sugiram imaginação, é na incidência de luz que o invisível se faz ver.

Neste sentido, invisibilidade e elemento se inter-relacionam por correspondência e dependem, assim, na mesma medida, daquilo que a cena recorta, elege, dispõe, anterioriza, reserva, ilumina e distancia. Nesta cena, sequência e espaço assumem recorte de tempo e entregam à coexistência

¹⁰ Cf. SAFATLE; et. al., 2020.

algum sentido e contorno.

Assim, animais carismáticos devolvem à cena teatral uma possibilidade que é, antes, sua própria visualidade, e o adereço retoma, então, o lugar do elemento. Palavra, interpretação e funcionalidade se servem da costura cognitiva para construção de sentido, cênico e social, e reinserem linguagem.

Arte e política são, neste aspecto, dispositivos de invenção que correlacionam distância e distanciamento em sobreposição à justaposição. E ainda que na cena teatral, os dispositivos de controle sacrifiquem na linguagem algum sentido poético, é pelo espaço que imagem e elemento conferem a possibilidade de alguma visualidade. Assim, adereço e elemento se fundem e a invisibilidade contorna o ambiente cênico em teor de carisma, ainda que nesta mesma cena, movimento e ação se diferenciem, sobretudo, por intencionalidade. Dito isso, se não há objeto, na impossibilidade de assentamento, saio de cena.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, C.; LUQUE, G. M.; COURCHAMP, F. **The twenty most charismatic species**. 2018. PLoS ONE 13(7): e0199149. DOI: 10.1371/journal.pone.0199149.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARRETO, C. R. **Gestalt-Terapia: Estética da Compreensão e da Ação**. Revista IGT na Rede, v. 16, n. 31, 2019. p. 226 – 242. Disponível em <http://www.igt.psc.br/ojs>. ISSN: 1807-2526.
- DUNKER, C.; JÚNIOR, N. S.; SAFATLE, V. **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FOUCAULT, M. **A ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, 1970. 23ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- JUNG, CG. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luiza Appy; Dora Mariana F. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- WINNICOTT, D. W. Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In WINNICOTT, D. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.



revista
TKV
Poéticas e Políticas
do Corpo

revistatkv@gmail.com
www.revistatkv.art.br