

Revista Linha Mestra

Ano XIII. Vol. 13 No. 39 (set.dez.2019)

ISSN: 1980-9026 – DOI: <https://doi.org/10.34112/1980-9026a2019n39>



Fredyson Cunha; espetáculo "Brevidade"

Foto: João Maria

Realização



SUMÁRIO

EXPEDIENTE	1
EDITORIAL.....	2
Rosana Baptistella	
Marcus Novaes	
DOSSIÊ – APRESENTAÇÃO	3
Rosana Baptistella	
DOSSIÊ – ARTIGOS.....	5
boe to paru – bater os pés	5
Fredyson Cunha	
TEM MULHER NA BRINCADEIRA? FALAS FEMININAS, CORPO E DANÇA NA TRADIÇÃO DO CAVALO MARINHO PERNAMBUCANO	19
Tainá Dias de Moraes Barreto	
ENTRECRUZANDO CORPOS, RAÍZES E MEMÓRIAS: ATRAVESSAMENTOS, EXPERIÊNCIAS E DESLOCAMENTOS NO ENCONTRO COM O OUTRO	31
Daniel Santos Costa	
Tiago Samuel Bassani	
ÁRVORE NO DESERTO: UMA LEITURA ACROBÁTICA PARA UMA DRAMATURGIA DE CENA.....	41
José Guilherme Pereira Bergamasco	
Veronica Fabrini Machado de Almeida	
FRICÇÕES, FISSURAS OU TRANSBORDAMENTO DE LINGUAGEM NAS ARTES?	58
Thaís Gonçalves	
ARTE CONTEMPORÂNEA, PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PSICANÁLISE: SAGRADO, AFETOS E SEGREDOS EM ENCONTROS POÉTICOS EXISTENCIAIS.....	69
Nara Salles	
Brenda Furtado Pio	
ENTRE A EXPERIMENTAÇÃO CORPORAL E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA: CARTOGRAFIAS COM JOVENS COM DEFICIÊNCIA	82
Raquel Valente de Gouvêa	
Nicolly Lara Marinelli	
DOS PARANGOLÉS À ERA DIGITAL: O LEITOR NAS ARTES INTERATIVAS	93
José Tonezzi	
Aluizio Guimarães	

SUMÁRIO

ME CONVÉM LEMBRAR: TEXTO, OBJETO E PALAVRA NUMA AÇÃO NO AUTO DO MENINO DEUS – BA.....	100
Tiago Samuel Bassani	
SÉRIE ESTRUTURAL.....	108
Lucas Costa	
CONFLITOS: ANÁLISE DA LINGUAGEM TEATRAL A PARTIR DA TENSÃO ESTABELECIDADA ENTRE O PÓS-DRAMÁTICO E O DRAMÁTICO	112
Paulo Vieira	

Revista Linha Mestra

Ano XIII. Vol. 13 No. 39 (set.dez.2019)

ISSN: 1980-9026 – DOI: <https://doi.org/10.34112/1980-9026a2019n39>

Expediente

Editores

Rosana Bapstistella

Marcus Pereira Novaes

Comitê Científico

Alik Wunder

Anderson Ricardo Trevisan

Claudia Beatriz de Castro Nascimento Ometto

Marcus Novaes

Renata Aliaga

Rosana Bapstistella

Arte

Fredyson Cunha; espetáculo "Brevidade"

Foto: João Maria

Editoração

Nelson Silva

EDITORIAL

Rosana Baptistella
Marcus Novaes

*(...) o texto só tem sentido graças a seus leitores;
muda com eles;
ordena-se conforme códigos de percepção que lhe
escapam.*
(Michel de Certeau)

A Revista Linha Mestra n. 39 parte da ideia de leituras plurais, escritas equilibradas, que será o tema do 22º COLE. Dentre as diversas possibilidades do que possa vir a ser essa pluralidade, elegemos, para esta edição, a arte em diálogo com a leitura.

Os autores dos artigos e dos ensaios aqui publicados são artistas-pesquisadores-docentes que aceitaram o convite para colaborar com essa discussão a partir de suas produções, com um olhar atento a possíveis fronteiras e amálgamas em relação à leitura.

Pluralidades de leituras: do corpo, do gesto, da imagem, do som, da palavra escrita, oralizada, midiaticizada; de espetáculos, performances, experimentos, pesquisas, reflexões, docência e em diferentes espaços como ruas, praças, estradas, salas de trabalho, laboratórios de ensaio, um circo, uma construção, uma aldeia Bororo.

O resultado dessa proposição é o dossiê que apresentamos, trazendo alguns textos escritos exclusivamente com palavras e outros compostos por palavras e fotografias; imagéticos e poéticos em seus relatos, questionamentos e resistências deflagrados.

Desejamos a vocês uma boa leitura, plural e equilibrada, entre circenses, bailarinos, atores, performers e artistas visuais.

DOSSIÊ – APRESENTAÇÃO

Rosana Baptistella¹

Este dossiê, cuja proposta e organização estiveram aos meus cuidados, reúne textos que buscam conectar arte e educação; fazer e pensar arte, oriundos de pesquisas e reflexões a partir da interdependência prática/teoria. Os autores e as autoras são artistas-pesquisadores-docentes atuantes na educação formal e não formal, vinculados a diferentes instituições localizadas nos estados de São Paulo, Goiás, Bahia, Minas Gerais, Ceará, Rio Grande do Sul e Paraíba. Figuram ainda Pernambuco e Mato Grosso como campos de pesquisa.

São nove artigos e dois ensaios: textos-palavras e textos-imagens que, tramando vínculos com a leitura, movem-se em territórios da dança, do teatro, do circo, das artes visuais e da performance, assim como em fronteiras e em hibridismos entre linguagens. Registros de pesquisas, reflexões, trabalhos artísticos e docentes, relatam e nos conduzem a *experiências*².

Tendo as danças indígenas como fundantes do que nomeamos danças brasileiras, por serem as primeiras manifestações dançadas pelos habitantes originários do nosso país, *boe to parú*, artigo de Fredyson Cunha³, abre este dossiê, revelando as observações do autor na reserva Meruri - etnia Bororo - e falando de sua atuação como artista e docente durante e após essa vivência; em ambos os papéis, valoriza o partilhar - que ecoa também em sua escrita.

O artigo de Tainá Barreto intitulado *Tem mulher na brincadeira? Falas femininas, corpo e dança na tradição do Cavalo Marinho pernambucano* apresenta-nos essa brincadeira em diálogo com a contemporaneidade, através de seu olhar de dançarina, “lendo” os corpos eloquentes dos dançadores, brincando junto e refletindo sobre diversos aspectos, com destaque a questões de gênero - em especial, o lugar da mulher nesta manifestação.

Daniel Costa e Tiago Bassani escrevem *Entrecruzando corpos, raízes e memórias: atravessamentos, experiências e deslocamentos no encontro com o outro*, um relato que leva o leitor por estradas de terra, caminhos e descaminhos, em viagem pelo oeste baiano, entre encontros, memórias, afetos, oralidade, gestos, sotaques, culminando na conversa com uma raizeira da região que revela a eles – e a nós – preciosidades.

Uma leitura física e acrobática é proposta por José Guilherme Bergamasco e Verônica Fabrini no texto *Árvore no deserto: uma leitura acrobática para uma dramaturgia de cena*; uma reflexão a partir de um espetáculo cênico que expressa ideias políticas e sociais do grupo *Ponte para a Lua*, em que elementos do circo se destacam na narrativa da escrita e da cena.

Fricções, fissuras ou transbordamento de linguagem nas artes? Assim Thais Gonçalves nos provoca desde o título de seu artigo; persegue a ideia de como uma linguagem da arte se compõe, observando em autores de diferentes áreas das humanidades um interesse pelo viés corporal, o que a leva a conduzir seu pensamento em direção a uma arte que se faz sem mediação, mas na relação entre corpos, ideias, conceitos por meio de aspectos sensoriais.

Nara Salles e Brenda Pio discutem sobre experiências de conexões entre os campos deflagrados no título: *Arte contemporânea, processos de criação e psicanálise: sagrado, afetos e segredos em encontros poéticos existenciais*, cujo projeto foca em uma produção estética, a partir de uma investigação da memória, da fruição da arte e do fazer artístico.

Raquel Gouvea e Nicolly Marinelli, em *Entre a experimentação corporal e a contação de história: cartografias com jovens com deficiência*, apresentam uma história vivida junto a

¹ Doutora em Educação, Bacharel e Licenciada em Dança. Pesquisadora vinculada ao Grupo ALLE/AULA - Alfabetização, Leitura e Escrita/ Trabalho Docente na Formação Inicial - Universidade Estadual de Campinas.

² LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

³ Capa: imagem referente ao espetáculo “Brevidade” de Fredyson Cunha; foto: João Maria.

jovens com deficiência chamados *aprendizes especiais*, em que valorizam os saberes e as potencialidades de cada um, em experimentações corporais, poéticas e lúdicas.

O artigo de José Tonezzi e Aluizio Guimarães, *Dos Parangolés à era digital: o leitor nas artes interativas*, traça uma reflexão acerca das diferentes posturas exigidas do leitor perante a obra imersiva e a obra interativa – nesta última, considerando as relações multimidiáticas atuais, mais do que assistir, o *interator* não só interage com a obra, mas muitas vezes atua no processo de criação e/ou interfere no resultado.

Me convém lembrar: texto, objeto e palavra numa ação no Auto do Menino Deus é o artigo de Tiago Bassani que reflete sobre uma performance que conduziu a partir da leitura de um excerto de *As veias abertas da América Latina*, de Galeano (2017), em que expõe números de mortes por violência no nosso país e questiona: *o que nos convém lembrar?*

Lucas Costa, neste ensaio visual, apresenta-nos *Série Estrutural*, ações orientadas para fotografia; seu corpo sustenta blocos de concreto criando vigas e colunas, fazendo parte da construção, instáveis e transitórias, por um instante, num embate entre corpo e arquitetura.

Paulo Vieira no ensaio *Conflitos* propõe o que indica o subtítulo: uma *análise da linguagem teatral a partir da tensão estabelecida entre o pós-dramático e o dramático*, um texto repleto de referências e histórias de crises, choques, contradições, questionamentos; levamos a profundas reflexões sobre o teatro, desde os anos 70 até os tempos atuais.

Concluo agradecendo aos autores a disponibilidade e a dedicação para o envio de textos inéditos e preciosos, que compartilham agora conosco. Convido o leitor à apreciação dessas pesquisas e reflexões artísticas e acadêmicas de profissionais formadores e/ou formados por nossas universidades públicas, comprometidos com a pesquisa e o ensino de qualidade.

DOSSIÊ – ARTIGOS

boe to paru – bater os pés

boe to paru – foot-tapping

Fredyson Cunha¹

*quando dançamos em círculo, quando batemos os pés
no chão, estamos reconstruindo o som da criação;
estamos recriando o mundo; estamos repetindo o
gesto divino de criar, no presente, a eternidade.*

Daniel Munduruku (2000)

Resumo: uma pesquisa em dança, inicialmente com o povo Bororo e seu Ritual Funerário, ganhou caminhos de pedagogia ao refletir a preparação do corpo do intérprete para a cena, sobretudo no momento do compartilhamento desta experiência com outros corpos e a necessidade de pensar mecanismos e ferramentas que conectassem, em qualquer contexto cultural, nossa ancestralidade aos povos originários e a nós mesmos. Concomitantemente, quando nos referirmos às danças brasileiras, não encontramos as danças e as corporeidades indígenas no lugar de protagonismo em suas manifestações. Estão, nas vezes em que pude investigar, compondo parte de um enredo em outras danças; quando na verdade, sem reducionismos, são as primeiras manifestações dançadas dos primeiros habitantes do Brasil. Danças de matrizes indígenas são, portanto, fundantes do que se pode nomear de brasileiras.

Palavras-chave: Danças brasileiras; povos indígenas; dança.

Abstract: a dance research, at the beginning with the Bororo people and their Funeral Ritual, became a teaching method when thinking about the artist's physical training for the scene, especially when sharing this experience with other bodies and the need to find tools that could connect, in any cultural context, our ancestry to the native peoples' and to ourselves.

At the same time, when talking about Brazilian dances, indigenous dances are not the leading figure. As I could see in my research, they are often part of a plot in other dances when, in fact, they are the first dances performed by the first inhabitants of Brazil. Therefore, indigenous dances are the founders of what can be named Brazilian dances.

Keywords: brazilian dances, indigenous peoples, dance.

Antes de qualquer leitura deste trabalho é necessário estabelecer um acordo: isto não é uma dança indígena, isto é uma dança inventada. Desta forma consigo organizar em mim e em quem desta dança compartilha, lugares democráticos de reflexão e pertencimento, bem como uma ética epistemológica que amplie nossos horizontes de relacionamento com outros saberes de forma igualitária.

Para contextualizar é necessário fazer um pequeno percurso sobre o momento em que fui tocado pelo povo Bororo e seu Ritual Funerário, ponto de partida para esta reflexão.

¹ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

No ano de 2000, em Cuiabá, minha cidade natal, conversava com uma amiga sobre a morte como um tema que me interessava e me inquietava, ao ponto de provocar uma dança em mim. Assunto amplo, inerente a todos nós, e que não encontrava ancoragem. Naquele momento ela me apresentou os Bororo e seu Ritual Funerário, falou um pouco de suas complexidades, de suas etapas, de como era um elemento fundamental na organização social. Aquele foi o momento do encontro.



Imagem 1 - Meruri vista do morro – 2006 – acervo do autor



Imagem 2 - Meruri vista do pátio da missão salesiana – 2006 – acervo do autor



Imagem 3 - Garças – reserva de Meruri – 2007 – acervo do autor



Imagem 4 - Meruri – 2007 – brincadeiras dançadas no pátio – acervo do autor

A partir dali fui buscar informações sobre aquele povo indígena, primeiro em fontes publicadas no Museu Rondon e na Biblioteca Central da UFMT. O passo seguinte veio com o ingresso no Mestrado em Artes na Unicamp (2006/2008). Um grande período de tempo entre a conversa inicial e a etapa seguinte com a pesquisa acadêmica. Amadurecimento necessário para que eu pudesse realizar os trabalhos de campo e, efetivamente, conviver com os Bororo.

Os meus diários de campo são o relato de minhas observações e sensações vivenciadas ao longo do tempo em que estive na aldeia de Meruri, nas seguintes datas:

27 e 28 de janeiro de 2006;
22 a 31 de julho de 2006;
27 de janeiro a 01 de fevereiro de 2007;
21 a 23 de julho de 2007;

02 e 03 de fevereiro e 01 a 04 de março de 2008 (primeiro momento para acertar a apresentação na aldeia – segundo momento para a apresentação no Baíto)

Este foi o tempo de convivência com os Bororo e seu cotidiano, num caminho que foi se delineando com delicadeza, estranheza, troca e respeito. (Cunha, 2008. p. 32).

As idas a campo acima relacionadas foram as primeiras, incluídas nas etapas da pesquisa de mestrado. Em anos seguintes estive em Meruri por mais duas ocasiões, em visitas sociais para rever amigos Bororos e salesianos, meus compadres e meu afilhado Elias, que me foi dado em batismo nos ritos da igreja católica em 2008.

Com o trabalho de campo, pude perceber que a complexidade daquele povo era maior do que diziam as pesquisas, pela deficiência mesmo de apreender uma sociedade constituída em símbolos que não são os dela. Contextos culturais que se interpenetram, supondo uma relação ética de contato, são traduzidos no que Haroldo de Campos chamou de Transcriação (TÁPIA, 2013). A narrativa é de quem narra, por mais simplória que seja a frase, mas nos mostra que a fala que temos do outro é construída por nossas experiências e visões de mundo, nossa subjetividade se sobrepõe à do outro. Isto não é bom ou ruim em si, mas desloca e reconstrói imaginários ao gosto de quem detém a hegemonia da comunicação das coisas. Aqui, também, reforço o que disse no início: esta não é uma dança indígena. E, em não sendo, a construção dessa pedagogia alimentada em meu corpo (inicialmente), passa por códigos de leitura em contextos culturais que se juntam de modo muito particular na pesquisa de corpo e em como as experiências, sensações e emoções são fruto de uma via que une as minhas vivências e possibilidades de leituras que fazem sentido. Tápia, em 2013, ao tratar das traduções de Haroldo de Campos na literatura e na poesia, dá uma pista importante que amplio para o trabalho de corpo que me propus a realizar. Ele nos diz que “a tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial”, pois, “visa a surpreender o intracódigo que opera no interior do poema de partida e redesenhá-la no poema de chegada” (p. 155). É bem claro que a obra não trata da pesquisa em dança, mas oferece caminhos similares no entendimento de como códigos/signos ao serem comunicados em outros contextos, necessitam de ancoragem na saída e na chegada. A forma como absorvemos (eu, em particular) o trabalho de campo entre os Bororo, reforçou em mim, como um espelho reverso, o que eu sou e o que eu não sou, numa relação muito próxima com o que Novaes (1993) se referiu ao cruzar antropologia, psicanálise e subjetividade nas representações dos próprios Bororos sobre si e sobre os outros. Numa lógica de trocas entre significantes e significados corporais, que se fazia entre dois portos: tradução/transcriação/transculturação. É desse encontro reflexivo, levando em conta múltiplos aspectos da existência que surge em forma de pedagogia/treinamento corporal a amálgama entre línguas diferentes, linguagens, corpos, tempos e espaços moventes e aproximativos, costurando fundamentos de teores distintos, mas buscando as vias de comunicação pelo corpo, universalmente, e pela dança, especificamente.

Não é meu objetivo entrar em detalhes sobre o Ritual Funerário dos Bororo. As referências são fartas e facilmente encontradas em bibliotecas e nas buscas na internet. Este panorama de pesquisa atravessa décadas e pontos de vista que ora se tocam, ora se distanciam. Os salesianos Albisetti e Venturelli (1962, 1969 e 1976) dão o testemunho em sua etnografia da centenária presença de sua ordem religiosa dentro das terras Bororo. Lévi-Strauss (1969 e 1996) na antropologia estrutural, traça com “o pensamento selvagem e tristes trópicos” um panorama de como as sociedades ditas primitivas não o eram, apenas operavam/operam de modo distinto do pensamento social ocidental branco-dominante. Ochôa (1997, 2001 e 2005), padre salesiano residente há mais de 60 anos nas terras de

Meruri, grande referência para todos os pesquisadores, sejam da academia ou os próprios indígenas ao fazerem uso de seu imenso acervo pessoal guardado nas instalações da missão salesiana onde reside. E, mais recentemente, como referências acadêmicas posso elencar Viertler (1991), Novaes (1993) e Canevacci (2012) que tratam, com olhares distintos, dos aspectos estruturantes da sociedade Bororo. São inúmeros os caminhos de busca, os que trago aqui contribuíram em diálogo direto nas minhas pesquisas de mestrado e doutorado.

O objetivo principal deste trabalho é o de compartilhar um pedaço da experiência entre os Bororo e de como, a partir dali, tenho refletido sobre a construção de uma pedagogia de preparação para o corpo do artista da cena que se baseia nas experiências que tive e ampliei ao longo destes anos imerso neste processo de pesquisa.

De todo modo, para que as imagens nos povoem, descrevo livremente um pouco deste ritual. Importante registrar que hoje é raríssimo de acontecer por conta da transformação e genocídio cultural a que estão submetidos. Os ritos de enterro entre os Bororo, hoje, são em sua quase totalidade ligados à religião católica, devido as missões salesianas estarem instaladas nas aldeias há mais de cem anos. Mesmo havendo movimentos de retomada de suas práticas fúnebres, a resistência é grande por parte daqueles que se converteram ao cristianismo.

A organização sócio-espacial das aldeias Bororo é circular, como observamos em muitos povos indígenas. Sua originalidade se dá nas divisões clânicas contidas neste círculo. São oito clãs ancestrais, desde a construção dos mitos originais da criação. Dois lados, opostos e complementares, dois grandes grupos com quatro clãs cada, fazem o equilíbrio das relações humanas e do mundo não visível se harmonizarem. São os Ecerae (txeráe) e os Tugarege (tugarêguê). No centro da aldeia fica a casa dos homens, a casa sagrada, o Baíto. À sua volta e dentro dela acontecem a maioria das etapas do ritual de enterro.

Nos escritos de Fernando de Tacca (2001) encontrei um relato de Rondon, registrado em 1953, que nos dá uma rápida dimensão dos acontecimentos durante o funeral; em quase todos os autores e autoras que citei anteriormente encontraremos relatos, até mais bem detalhados sobre este ritual do que este que apresento abaixo. No entanto, Rondon, filho da terra, figura controversa a serviço do Estado, teve longuíssima convivência com várias etnias e tem importantes registros de suas andanças, sobretudo com o povo Bororo, vejamos:

Assim o fato que apreciei de um cadáver de mulher, que, enterrado perto do Baíto, era desenterrado todas as manhãs para ser molhado, e no oitavo dia levado para uma lagoa distante, onde o descarnavam quatro índios, até que os ossos, depois de lavados, ficassem bem brancos, era um quadro de arrepiar os cabelos; não tomei um filme por muitas razões e a mais forte é que eles fazem tudo isto antes da luz do dia, conforme a vontade do Bôpe... Quando morreu essa mulher, todos os parentes vieram junto à defunta que estava inteiramente untada de Nonôgo (urucum), e sobre ela deixaram correr o sangue que jorrava de centenas de talhos e arranhões feitos sobre si mesmas com umas conchas afiadas... Enquanto essas mulheres se maltratavam deste modo, a defunta jazia sob um banho de sangue que lhe era oferecido, como última relíquia, por suas amigas; ao redor o Bacorôro especial do funeral, sustentado por todos os Boemejêras, estes untados de encarnado e agitando os Bápús compassadamente, trovejava – pode-se dizer, comparando bem, pelo ruído de seus passos pesados e ritmo gutural de seu canto, e a zoadia de chocalhos nessa hora sacudidos com toda a impetuosidade. O pó asfixiava, as mulheres bradavam as boas qualidades da defunta, outras se cortavam em prantos; sangue e lágrimas misturavam-se; o solo estremecia sob os pés dos chefes Borôro com o “Parico”, que dava àqueles vultos vermelhos e

suarentos, de rostos contraídos pela febre dessas doenças, a impressão infernal e assustadora de oriundos de uma visão apocalíptica. (TACCA, 2001, p. 46/47).

Durante um funeral, outros eventos são realizados, interdições são proclamadas e o luto é vivido nas expressões do corpo, é necessário mostrar para a comunidade da aldeia uma tristeza visível. Todas as cerimônias fúnebres são protagonizadas por um indígena jovem, este bailarino ritual recebe o nome de Aroe Maiwu (alma nova). Ele será, daquele momento até o enterro definitivo, que pode levar meses, o representante do morto. Da mesma forma, um conjunto parental é nomeado para o morto, todos esses parentes são ritualísticos e, sempre, via de regra, são do lado oposto do clã ao qual o finado pertencia: se morre um Ecerae, os representantes serão Tugarege e vice-versa.

A presença de um bailarino ritual foi um fio condutor de grande importância para meus trabalhos. Busquei saber quais eram suas atribuições, que danças executava, se havia e como era o treinamento, como era feita a escolha e que sensações e emoções estavam envolvidas naquele papel tão importante. Mas para isso as perguntas diretas, de uma ansiedade inicial, não me frutificaram em grandes descobertas. O tempo pacientemente silencioso me abriu outras portas, a convivência diária nos períodos em que realizava os trabalhos de campo estreitou as distâncias e assim, apenas com meu corpo e minhas percepções pude me alimentar do que tanto buscava.

Pouco depois do início deste artigo, acrescento o tempo que dediquei ao trabalho de campo e minha permanência em Meruri durante o processo de pesquisa de mestrado, o que considero o mais importante para o caminho construído nestes anos. O primeiro momento foi carregado de expectativas e muita ansiedade, atropelando silêncios e querendo colocar tudo em movimento acelerado. A partir do segundo tempo de permanência pude desacelerar. “Desta forma, fui colocando meu corpo em sintonia com o tempo daquele espaço e percebendo como as minhas necessidades eram muito mais imediatas, tudo deveria ser mais rápido”. (CUNHA, 2008, p. 48). Com o tempo, pude me colocar inteiramente disponível “para sentir detalhes, viver o cotidiano sem pressa [...] com “esse maior contato me permitiu ser cauteloso, encontrar um ritmo onde eu pudesse também respeitar a necessidade do meu corpo em estabelecer esta relação passo a passo, me abrindo com sensibilidade e rigor para estar com o meu corpo na pesquisa”. (CUNHA, 2008, p. 48). Deste ponto em diante, guardadas as devidas dinâmicas de tempo e acontecimentos, a permanência em Meruri sempre foi prazerosa e me preencheu de afetos, sensações, vivências e histórias que vou costurando à minha vida na Docência e na Arte.



Imagem 5 - Meruri – primeiro encontro – 2006 – foto Cristina Fortuna



Imagem 6 - apresentação do primeiro roteiro de movimentos no Baíto – casa sagrada Meruri – 2008 – foto Cristina Fortuna

No momento em que retorno de Meruri, inicio os laboratórios de corpo nas salas de dança do Instituto de Artes da Unicamp. O objetivo era pesquisar sobre a experiência em campo nas aldeias Bororo e que o corpo expressasse suas vivências, costuradas com minhas histórias pessoais, minhas subjetividades e formas de elaborar todo o processo para criar uma dança original como escrita na construção de um espetáculo para apreciação pública.

No contexto urbano, dentro da sala de dança, transbordo “um corpo impregnado das vivências do campo. Neste momento, as experiências que o corpo vivencia seguem uma ordem não-linear”. (CUNHA, 2008, p. 73). O corpo move-se reflexivamente, produzindo um dínamo de energia que se alimenta “na constância do trabalho de investigação do movimento e de sua reflexão. O corpo dança dentro das imagens que constrói a partir de suas memórias”. (CUNHA, 2008, p. 73) O que move-pensa, o que pensa-move, numa trama mediada pelos caminhos vividos e escolhidos pelo intérprete.

Sobre o processo de criação de Brevidade e sua apresentação, Baptistella (2015), disse o seguinte: “o bailarino relata que, ao pisar a terra da aldeia Bororo, de Meruri, assim como ter a visão da vegetação do cerrado, do riacho da aldeia e das feições das pessoas, reavivaram memórias, personagens e acontecimentos de sua história pessoal”. (p. 140). Essas palavras surgem da observação e do diálogo com a autora na construção do espetáculo, que teve seu acompanhamento na feitura e na provocação e questionamentos das escolhas, uma orientação artística carregada de afeto. Ela ainda prossegue, em outra etapa do processo, já em fase de apresentações públicas, com o olhar atento e profundo para identificar na cena, o sentido simbólico do que se fazia presente:

“do ritual Bororo para o processo de criação e para o espetáculo, persistiram, em seu próprio corpo: ossos pintados, marcas pretas de resina e amarrações com cabelos e sisal nas pernas, elementos com significados profundos em sua arte, em sua obra. [...] É sensível à percepção de quem o assiste, o peso e a densidade, mas também o respeito e o cuidado com a ancestralidade e com uma sabedoria que é anterior à existência do sujeito e que permanece mesmo quando ele morre”. (BAPTISTELLA, 2015, p. 141)



Imagem 7 - Processo de pesquisa de Brevidade – 2012 – foto Lígia Jardim



Imagem 8 - Processo de pesquisa de Brevidade – 2012 – foto Lígia Jardim



Imagem 9 - Processo de pesquisa de Brevidade – 2012 – foto Lígia Jardim

As palavras de Baptistella (2015) são importantes porque acompanham um extenso período da pesquisa entre a academia e os palcos. Dando uma visão profunda das transformações no meu corpo de intérprete e de como, a partir do caminho artístico-pedagógico que fui traçando, pude abrir outros espaços de compartilhamento com a própria autora, que também é artista da dança e com outros corpos dançantes que se interessaram por esta reflexão corporificada.

Com a conclusão do mestrado, danço a pesquisa Brevidade. Um capítulo se encerra e passo, de forma autônoma a pesquisar, a partir das danças indígenas, sobretudo das batidas de pé no chão, formas de instrumentalizar o corpo para a cena. O espetáculo que dancei na conclusão do mestrado continua em processo, fomentando outros caminhos e demarcando, ainda em frágil construção, uma pedagogia de compartilhamento, de trocas com outros artistas e de discussões sobre o lugar das danças indígenas no grande pensamento que a expressão ‘danças brasileiras’ abarca no imaginário de corpo e protagonismo que os povos indígenas influem em nós, dançantes brasileiras e brasileiros.

As reflexões continuam numa pesquisa de doutorado em Artes da Cena, na mesma Unicamp, em vias de conclusão; e que apontam mais fortemente o meu desejo de refletir sobre as questões que relatei no parágrafo anterior.



Imagem 10 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria



Imagem 12 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria

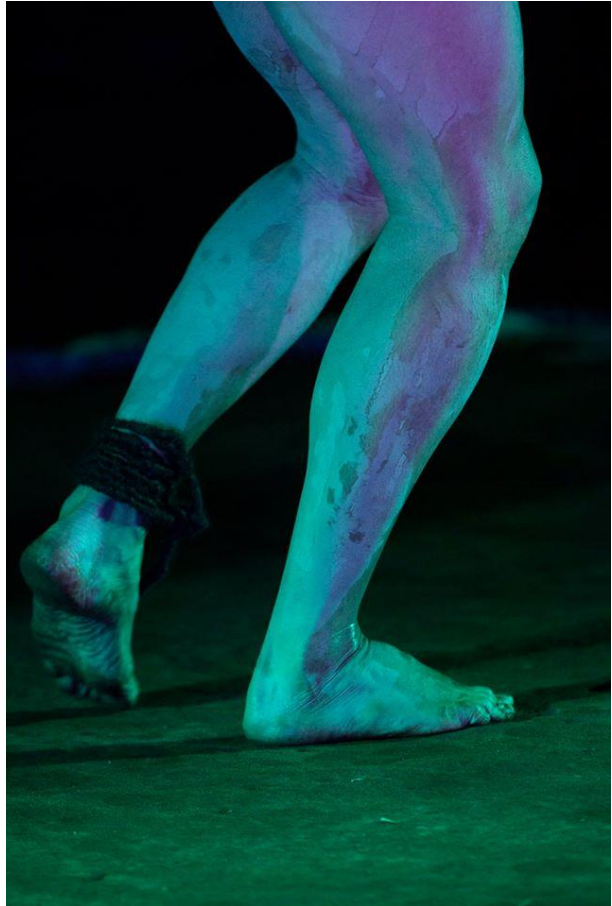


Imagem 11 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria



Imagem 13 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria



Imagem 14 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria

Assim, após experimentar no meu corpo formas de instrumentalizá-lo para continuar dançando Brevidade, encontrei outros interlocutores dançantes que se interessaram pela pesquisa e, dessa forma, para experimentar no corpo do outro, fui construindo uma didática de compartilhamento, de forma dialogada. Em mim, a organização ainda era aleatória, me exercitava conforme a demanda do momento, não tinha pensado em dinâmicas, densidades e conduções para outros corpos. Considero este um grande salto para a minha relação de intérprete com a nova relação de condutor/orientador de um caminho de pesquisa externa ao meu corpo.

Pequenos grupos, pequenas oficinas, períodos de convivência e trocas que vão se ampliando; fui abrindo os campos de atuação para pessoas interessadas, sempre aos poucos e com cautela para não cair em um lugar formatado de uma dança que se dança como produto. Cada pessoa que se aproxima para bater os pés é corresponsável dentro do grupo. Todas e todos trazem em seus corpos suas escritas, subjetividades, visões de ancestralidade, jeitos de dançar e modos de pensar a dança. Essa mistura produz unidade sem, no entanto, cair em uniformizações e dicotomias entre o certo e o errado, o feio e o bonito, o profundo e o superficial. A unidade a que me refiro está na forma particular de se mover e compreender a invenção desta dança alimentada por matrizes indígenas, permitindo que no grupo se reconheça cada pessoa como única. A unidade está na pluralidade de expressões dançadas a partir das batidas de pé e todos os outros elementos encadeados neste processo de trocas e aprendizagem.

boe to paru – bater os pés



Imagem 15 - Centro de Referência da Dança/SP – Boe to Paru – 2018 – foto Angela Oskar



Imagem 16 - CRD/SP – Parque da Água Branca – Boe to Paru – 2018 – foto Angela Oskar



Imagem 17 - CRD/SP – Parque da Água Branca – Boe to Parú – 2018 – foto Angela Oskar

A organização que me inspira é a da observação do cotidiano dos lugares por onde andei, aldeias Bororo, Paresí, Xavante, bem como farto acervo de imagens documentais e, por isso, considero o conteúdo que ora compartilho, ínfimo diante da diversidade de povos indígenas no Brasil e de suas expressões culturais como forma de construção de pertencimento e subjetividades.

Em língua Bororo, Bater os Pés pode ser traduzido por Boe to Parú. Os dicionários Bororo, elaborado por Ochôa (1997 e 2005) dizem o seguinte:

Boe to: bater. (p. 46 e 74)

Parú: pé, princípio, base, sopé, rumo, início, foz (em outros contextos também poderia ser BURE, que também denomina pé e base).(132 e 203)

Com a nomeação, como um ritual de existência, passo a elaborar, segundo as minhas vivências, um jeito de proporcionar de forma não-linear grupos de movimentos simbolizados no cotidiano. Gestos que estão presentes em várias as etnias, que pude observar nos Bororo por serem o grupo com o qual passei mais tempo.

Os fundamentos agora se materializam, principalmente, nas batidas dos pés. E das batidas se desdobram compassos binários, os tempos próprios de cada execução, deslocamentos, carregamentos, remadas, roçadas, varridas, modelagens, lutas ou enfrentamentos, vibrações corporais, jogos, animais simbolizados, sons inventados como música ou cenários sonoros, objetos como o arco que simboliza as tensões dos eixos do corpo e outros elementos que estão em processo de maturação para compartilhamento.

Como disse anteriormente, as vivências que nos impregnam vão construindo relações cada vez mais complexas de conhecimento e formas de atuação na vida. Minha formação de intérprete contribui sobremaneira para elaborar estratégias pedagógicas de diálogo. Dessa forma, os anos de formação em balé, dança contemporânea, teatro, danças de matrizes africanas, danças populares incutiu em mim recursos combinados para o encontro proposto no corpo de outros e outras dançantes. Boe to Parú é, também, fruto de todas as danças que dancei, todas as pedagogias que me formaram; mas, ao mesmo tempo, caminho novo cheio de possibilidades para a dança brasileira.

Cada um desses elementos se abre em múltiplas possibilidades, não pretendo discorrer sobre eles, não pretendo descrevê-los neste momento. Este trabalho, futuramente, estará disponível na conclusão da tese de doutorado que ora me envolve. Mas é importante dizer que, ao fazer uso destes elementos, suas origens são respeitadas e o trabalho se desenvolve a partir de uma nova contextualização para que cada participante, cada dançante possa se reconhecer em suas subjetividades, suas ancestralidades e caminhos que traçou para si.

A contribuição de cada dançante é fundamental para que o trabalho se dê, e por isso tenho cautela com as trocas. Neste caso não é aula formatada em que, alimentado pelo capitalismo, sou pago e entrego um produto para satisfação do consumidor. Não há consumo, mas partilhamentos.

Quando me coloco na construção/reflexão de uma pedagogia, penso prioritariamente na autonomia dos corpos. Esta não acontece no ilhamento, mas na conexão com o outro. E em múltiplos estágios de trocas, assim como as muitas etapas de que falei no início sobre o Ritual Funerário Bororo, que traz na morte a ressignificação da vida, podemos tecer uma pedagogia em danças brasileiras alimentadas pelas matrizes indígenas, onde a pluralidade de povos e suas manifestações nos dão infinitos caminhos de existir e dançar.

Referências

ALBISETTI, C.; VENTURELLI, A. J. *Enciclopédia Bororo vol. 1 – vocabulários e etnografia*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1962.

_____. *Enciclopédia Bororo vol. 2 – lendas e antropônimos*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1969.

_____. *Enciclopédia Bororo vol. 3 – textos dos cantos de caça e pesca*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1976.

BAPTISTELLA, Rosana. Brevidade – uma dança autorrepresentacional em diálogo com rituais funerários dos índios Bororo (p. 138/144). *Revista Gama, estudos artísticos*, Lisboa, v. 3, n. 5, 2015.

CANEVACCI, Massimo. *A linha de pó: a cultura bororo entre tradição, mutação e auto-representação*. São Paulo. Annablume, 2012.

CUNHA, Fredyson. *Koborireboe: uma experiência em dança com os índios bororo da aldeia de meruri em Mato Grosso*. 2008. Dissertação de mestrado - Unicamp, Campinas, SP, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP. Papyrus, 1969.

_____. *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire D’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.

OCHÔA, Gonçalo. *Pequeno dicionário bororo-português: a serviço da escola bororo*. Campo Grande: UCDB, 1997.

_____. *Pequeno dicionário português-bororo: a serviço da escola bororo*. Campo Grande: UCDB, 2005.

TACCA, Fernando de. *A imagética da comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas, SP: Papyrus, 2001. Coleção Campo Imagético.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (Org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VIERTLER, Renatte Brigitte. *A refeição das almas: uma interpretação etnográfica do funeral dos bororo*. São Paulo: HUCITEC, 1991.

WAI'Á e o Mundo Xavante. Direção e produção: Rodrigo Guim. 2000. Filmado em Sony Handycam Digital Hi8. (38 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=glp_vbxs8v4&t=195s>. Acesso em: 24/11/2019.

Sobre o autor

Fredyson Cunha graduou-se em Educação Física pela Universidade Federal de Mato Grosso; Mestrado em Artes e Doutorando em Artes da Cena pela Unicamp. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Artista da Dança e pesquisador de danças brasileiras, com especial interesse pelas matrizes afroindígenas.

E-mail: fredysoncunha@terra.com.br.

TEM MULHER NA BRINCADEIRA? FALAS FEMININAS, CORPO E DANÇA NA TRADIÇÃO DO CAVALO MARINHO PERNAMBUCANO

ARE THERE WOMEN IN THE PLAY? FEMALE VOICES, BODY AND DANCE IN THE TRADITION OF CAVALO MARINHO FROM PERNAMBUCO

Tainá Dias de Moraes Barreto¹

Resumo: Este artigo pretende compartilhar uma trajetória de investigação empreendida por uma dançarina-pesquisadora sobre o Cavalo Marinho, brincadeira popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco, originalmente feita por homens. O trabalho dialoga com produções de Dança e Teatro que se valem de princípios estéticos, técnicos e expressivos de tradições brasileiras na criação cênica. Com base em imersão em campo, o objetivo do trabalho é refletir sobre a participação das mulheres no Cavalo Marinho. A partir daí, criar uma poética e refletir sobre questões de gênero imbricadas nessa manifestação. Para tanto, propõe-se um deslocamento de olhar justamente para trazer à tona aspectos usualmente não privilegiados nas descrições desse folguedo. O que é bastidor passou a ser objeto de estudo para refletir como a aparente não participação das mulheres determina e molda, de certa maneira, a estética e o funcionamento do Cavalo Marinho.

Palavras-chave: Dança; mulheres; cavalo marinho pernambucano.

Abstract: This paper aims to share the investigation trajectory of a female dancer-researcher and her work on Cavalo Marinho, a traditional form of artistic expression from the northern rural region of Pernambuco – Zona da Mata, also called a “play” and originally made by men. The work dialogues with Dance and Theater productions that use aesthetic, technical and expressive principles of Brazilian traditions in scenic creation. Based on field immersion, the objective of this work is to contemplate the participation of women in Cavalo Marinho, create a poetic and reflect on gender issues embedded in this manifestation. Therefore, it is proposed a shift of look precisely to bring out aspects usually not privileged in the descriptions of this play. What is behind the scenes became the object of study to think how the apparent non-participation of women determines the structure and the aesthetics of Cavalo Marinho as well.

Keywords: Dance; women; cavalo marinho from Pernambuco.

O cavalo marinho, brincadeira popular oriunda da Zona da Mata Norte de Pernambuco, é uma tradição que faz parte da cultura dos trabalhadores rurais ligados ao corte da cana-de-açúcar. Os sujeitos do cavalo marinho são majoritariamente homens e se autodenominam *brincadores*. Eles se referem ao cavalo marinho como folguedo, festa, samba, brinquedo, brincadeira. As brincadeiras acontecem principalmente em novembro, dezembro e janeiro, compondo o ciclo de festas natalinas. O cavalo marinho tem uma estrutura complexa, enredo fixo e diversos elementos encadeados que se sucedem ao longo da noite. Reúne dança, encenação, música, figuras mascaradas, sacralidade, poesia, humor e muitos mistérios.

Ao longo de dez anos de pesquisa e convivência com fazedores de cavalo marinho, observei diversas mudanças tanto nos modos de organização dos grupos como na estrutura e na estética da brincadeira. Essas mudanças, observadas em um período relativamente curto, me levaram a refletir sobre o caráter dinâmico das tradições populares. Assim, neste trabalho e também no que concerne à minha produção artística, lido com o cavalo marinho em uma

¹ Instituto de Federal de Goiás, Aparecida de Goiânia, GO, Brasil.

perspectiva dinâmica que reconhece que seus sujeitos estão em constante fluxo de troca com eventos da contemporaneidade.

Utilizo o conceito de tradição no sentido de que o brinquedo tem características que se mantêm e se renovam ao longo do tempo e são passadas de geração a geração por via oral. Da mesma forma, refuto um olhar folclorizador que tende a minimizar as manifestações populares e enalteço o cavalo marinho como uma expressão artística de grande valor, sendo rica em princípios técnicos e estéticos que dialogam e contribuem com a produção contemporânea de teatro e dança.

Quando conheci tradições como o frevo, os cavalos marinhos, maracatus, caboclinhos, côcos, entre outras, percebi uma certa vigorosidade e precisão que iluminavam caminhos para outro tipo de qualidade de movimento e de presença cênica, diferente daquela a que eu estava acostumada, como dançarina de formação acadêmica. Foi então em noites varadas em festas de Batuque de Umbigada pelo interior de São Paulo que descobri certo gosto pela pesquisa de campo, por conhecer comunidades tradicionais e participar de rituais festivos.

Parto de um interesse genuíno pelas culturas populares e pela potência que essas têm de diversificar os repertórios corporais e ampliar nossa experiência estética. Em processos de investigação sobre as manifestações expressivas da nossa cultura tradicional, enfatizo a importância de se empreender pesquisas de campo, aproximar-se dos fazedores e seus mundos. A partir de 2005, me aprofundi na investigação sobre o cavalo marinho pernambucano. Minha trajetória como artista-pesquisadora desde então é pautada pela criação e atuação em obras contemporâneas de dança e teatro que partem do diálogo com elementos das culturas populares e suas possibilidades de re-invenção na cena. Dois trabalhos que marcam fortemente essa trajetória são: o espetáculo teatral *Gaiola de Moscas*² e o solo de dança *Guarda Sonhos*³, ambos desenvolvidos no contexto do Grupo Peleja, coletivo de artistas surgido em Campinas/SP do qual fui integrante e co-fundadora.

Os dois trabalhos mencionados partem de uma premissa base que é a vivência junto ao brinquedo, seus sujeitos e tudo que o cerca. Os anos de pesquisa de campo foram experiências que sempre me exigiram engajamento corporal e abertura interna. O cavalo marinho me revela um mundo de contradições que me permite perceber meu próprio corpo, além de me colocar numa situação de estrangeira. Essa experiência pode ser compreendida como **viagem** no sentido proposto por Michel Onfray, em *Teoria da viagem: poética da geografia* (2009). O autor se refere à qualidade do bom observador, que ele chama de nômade-artista, enfatizando que a viagem se apresenta como uma situação privilegiada, pois o corpo “abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume” (p. 49).

Assim, imersa em uma pesquisa de campo que pode ser entendida como criação, como viagem, assumi a mim mesma como suporte das experiências vividas. “Viajar solicita uma abertura passiva e generosa a emoções que advêm de um lugar” (Onfray, 2009, p. 59). É preciso estar aberto para perceber e acolher o que se passa entre o espetáculo de um lugar e nós, e é essa disponibilidade interna que me é solicitada em meu trabalho. Meu exercício criativo vem no sentido de organizar o caos provocado por essa experiência, numa tentativa de traçar linhas de força, pontos de fuga, abrir passagem às energias, produzir sentido.

A brincadeira do Cavalo Marinho pelos olhos de uma dançarina-pesquisadora

A Zona da Mata Norte de Pernambuco é nascedouro e palco de uma sofisticada produção cultural que abarca grupos de cavalo marinho, maracatus de baque solto, mamulengos, cirandas, caboclinhos, mestres rabequeiros, cantadores, tocadores, figureiros, sambadores, brincadores.

² *Gaiola de Moscas* (2007), direção de Ana Cristina Colla (Lume Teatro), é adaptado do conto homônimo do escritor moçambicano Mía Couto.

³ Espetáculo solo (2009) do qual sou intérprete e criadora.

Nessa mesma região, contraditoriamente, as desigualdades sociais são acentuadas e percebemos a permanência de uma economia baseada na monocultura da cana-de-açúcar, na exploração do trabalhador rural, altos índices de analfabetismo, subordinação da mulher e violência de gênero.

Um cavalo marinho dura cerca de nove horas, iniciando de noite e terminando quando o sol se levanta, a “barra do dia”. O mote da brincadeira é um baile em louvor aos Santos Reis do Oriente oferecido pelo Capitão Marinho, figura central que enlaça a história encenada. Para tomar conta da festa, ele contrata os “nêgos”⁴ Mateus e Bastião, figuras também presentes em outras tradições brasileiras. Com texto fixo e uma atuação dançada, figuras mascaradas se apresentam ao longo noite, ao som de música ao vivo feita por tocadores sentados em um banco de tábua. Os sujeitos da brincadeira são, em sua maioria, homens de corpos precisos, detentores de técnica altamente específica, com notável agilidade física e mental.

Os cortadores de cana trabalham por safra, ou seja, apenas nos meses em que são recrutados pelas usinas, numa jornada pesada e mal remunerada. A lida com a cana envolve diversos tipos de serviço, todos eles bastante exigentes de força, resistência física, agilidade e destreza com as ferramentas. A brincadeira se configura, assim, como momento/espço em que se recria uma realidade, em que se está junto a um coletivo não para trabalhar, mas para cantar, dançar, fazer verso e dar risada. É como uma fenda aberta na pressão do cotidiano, uma possibilidade de suspender temporariamente a realidade e resignificar a vida.

O cavalo marinho espelha em sua dinâmica aspectos do trabalho físico pesado. Poderíamos dizer que o cavalo marinho é uma brincadeira “pesada”. A música, alta e vigorosa, é leve e remete a galopes de cavalo. O banco de tocadores é composto por rabeca (parente do violino), pandeiro, mineiro (ou ganzá) e bage (espécie de reco-reco feito de bambu). O som ritmado das bexigas de boi cheias de ar que Mateus e Bastião usam para bater nas pernas e nas pessoas complementam a batida do banco. As músicas são chamadas de toadas e os versos de loas, e cada toada, cada loa se refere a um momento específico da brincadeira, ou é característica de uma figura.

Cantar e tocar em um banco de cavalo marinho a noite toda é tarefa que exige dos dedos, do juízo e da “goela”. A parte dançada na brincadeira é também bastante exigente, requer fôlego e preparo físico. Nas rápidas dinâmicas corporais do cavalo marinho, os pés batem secos no chão seguindo uma acentuação rítmica não usual que confere à dança certa dificuldade na execução. Há que ter uma “lubrificação” nos joelhos, um molejo nas pernas e uma habilidade para subir e descer rapidamente. Os corpos e as histórias de vida dos brincadores estão marcados pelo trabalho no corte da cana, e isso se encontra bastante presente no gestual, no emprego do corpo ao realizar a dança e também nas toadas de cavalo marinho, que geralmente fazem referência a esse cotidiano, mas também falam de amor e das relações pessoais.

A dança

A dança é minha principal via de acesso à brincadeira. Compreendo a dança como código comum a partir do qual os corpos se organizam e adquirem particularidades. Cada brincador tem uma maneira própria de sambar. Apesar de haver uma forma padrão, uma acentuação rítmica correta, uma mecânica específica de cada movimento, é possível reconhecer diferentes maneiras de engajar o corpo: pequenas nuances evidenciadas no grau de tônus muscular empregado, uma qualidade explosiva em contraponto a outra contida, por exemplo.

Concordo com Eloísa Domenici (2009) quando ela afirma que é preciso criar novas epistemologias para a pesquisa sobre as danças tradicionais. Deslocando o eixo de análise para o corpo, ela propõe que, em lugar de passos ou coreografias, pode-se recorrer a categorias mais

⁴ Mateus e Bastião são figuras sem máscara que aparecem com o rosto pintado com carvão preto. No enredo do cavalo marinho, eles são os empregados do capitão e, segundo muitos brincadores, representam negros cativos.

produtivas para a análise, tais como o papel do jogo, os estados tônicos do corpo, as dinâmicas corporais específicas, as relações entre dança e cotidiano, e as dramaturgias que emergem do corpo. Adotar “dinâmicas corporais” no lugar de “passos de dança” me pareceu pertinente, pois implica uma preocupação com o todo da movimentação, com os princípios gerais, a variedade de dinâmicas, as qualidades corporais e padrões tônicos (aspectos que conferem certa singularidade a cada brincador), e não apenas o desenho do passo (aspecto comum a todos).

A dança no cavalo marinho se faz com dinâmicas corporais chamadas de trupés, tombo, pisada ou carreira; também por evoluções coletivas como a dança dos arcos; e por danças de interação, como o tombo do maguio, também chamado de mergulhão. Os brincadores dançam trupés no espaço interno da roda, nos intervalos entre a saída de uma figura e a entrada de outra. Também as figuras utilizam os trupés em suas performances.

Na dança dos arcos, os galantes, vestidos de branco, com chapéus e peitorais coloridos, cada qual com um arco feito de cipó enfeitado com muitas fitas coloridas, dispostos em duas filas chamadas cordões, dançam liderados pelo mestre. A performance dos galantes sob liderança do mestre é uma etapa longa e solene na brincadeira, pois em dado momento o banco de tocadores se levanta e todos, de pé, cantam juntos para a estrela guia em louvor aos Santos Reis do Oriente. Na dança dos arcos, os galantes unem as pontas dos arcos com as mãos de maneira a formar dois grandes cordões coloridos. As fitas balançam de um lado a outro de cada cordão, e os pés, ligeiros, batem no chão sincronizados. Na carreira, que são passos largos que permitem um deslocamento maior, os corpos dos galantes parecem deslizar sobre o solo, desenhando o espaço em círculos e oitos.

O mergulhão, maguio ou “tombo do maguio” é outro momento bastante popular no cavalo marinho e acontece logo no início da brincadeira. Bater o mergulhão é imprescindível para aquecer o corpo, as juntas, e ao mesmo tempo conectar-se com a brincadeira. As pernas formigam, o calor sobe, os pés e a mente ficam ágeis. As mudanças nos estados corporais são visíveis. O maguio pode ser descrito como um jogo de pergunta e resposta corporal, caracterizado pelo desafio e pela permanência de uma célula rítmica fixa. Todos se dispõem em frente ao banco de tocadores, formando uma meia-lua cujas pontas se unem pelo banco. Cada brincador entra e sai da roda fazendo, com os pés, uma célula rítmica padrão que não é feita pelos instrumentos, de maneira que a sonoridade dos pés batendo o chão complementa a música. É uma dança bastante ágil e vigorosa. Um brincador por vez se desloca até o meio da roda e, com olhar, movimento e intenção corporal, chama o próximo a entrar. O maguio é um momento prazeroso e recheado de tensão. Colocar-se na roda para jogar envolve risco. É motivo de vergonha ser derrubado pela rasteira do outro, ou não estar atento e deixar passar o momento certo de entrar na roda.

Embora alguns grupos já permitissem a participação de meninas, nos últimos 20 anos houve um significativo crescimento no número de mulheres a participar do cavalo marinho. São jovens e adolescentes, geralmente integrantes da família do Mestre, parentes ou amigas próximas daquele grupo familiar. As meninas participam ativamente das partes dançadas, realizando os trupés soltos, o tombo do maguio e a dança dos arcos. Em alguns grupos, as meninas são até maioria nos cordões da galantaria (imagem 1).



Imagem 1 - Meninas no cordão da galantaria do cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado: Jaline Kelly e Eliana Silva, netas do mestre Biu Alexandre. Foto de Renata Pires.

As figuras

As figuras fazem a encenação no cavalo marinho. Uma após a outra, elas entram na roda do samba dançando ao som de uma toada específica, protagonizam uma cena e vão embora. Na maioria mascaradas, elas têm texto fixo, corporeidade e gestualidade típicas. De figura deriva a função figureiro, que é como se chama o brincador que “coloca” ou “bota” figuras. O sucesso da figura depende da destreza do figureiro, de sua capacidade de fazer rir, da habilidade em lidar com os elementos internos e externos à roda do samba.

As figuras são tipos que falam do amor, do trabalho, do cotidiano, das relações patrão-empregado, homem-mulher etc. Pequenas nuances do cotidiano são reveladas por elas. São as figuras que parafraseiam a realidade, que fazem da sexualidade motivo de piada, são elas que hiperbolizam as relações interpessoais e a vida cotidiana das pessoas (Acselrad, 2013). O humor do cavalo marinho está nas figuras.

Talvez por essa responsabilidade sobre a aprovação das pessoas e por serem as reais protagonistas no cavalo marinho é que as figuras sejam quase um tabu no tocante à participação da mulher. É raro que uma mulher coloque figuras. Mesmo as figuras femininas, são colocadas por homens. Quando uma mulher coloca figura, ela é imediatamente identificada e impõe-se na roda do samba uma atitude de respeito que não é comum. Inverte-se a lógica e as piadas não acontecem. Não há roçar dos corpos, não há o gesto obsceno, não há graça. Penso que no meio de cavalo marinho é distante das mulheres a possibilidade de fazer uso cômico do próprio corpo, inexistente a possibilidade de rirem de si mesmas ou de sua própria representação.

As figuras femininas das quais tenho conhecimento são colocadas por homens. Não tenho notícia de figura feminina sendo colocada por mulher. A começar pela Catirina – a nêga da perna fina –, cuja graça está justamente em ser colocada por um homem, sem máscara, com a cara pintada de carvão (assim como Mateus e Bastião). A Catirina (imagem 2) geralmente usa lenço na cabeça e um vestido que deixa o peito e as pernas peludas à mostra. Ela é propositalmente uma figura grotesca. A Véia do Bambu, ou Véia Dindinha, é talvez a mais conhecida das figuras femininas. É uma velha fogaosa, que vai para a roda do cavalo marinho à procura do marido, o Véio Joaquim. Ela se abana e levanta a saia porque tem calor nas partes

íntimas, agarra as pessoas, coloca os homens embaixo de sua saia dizendo “dá um cheiro aqui!”. A Véia do Bambu (imagens 3 e 4) arranca gargalhadas de todos e todas.



Imagem 2 - Catirina: figura feminina sem máscara colocada por José Carlos Silva (Pequinês), no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, 2012. Foto de Renata Pires.

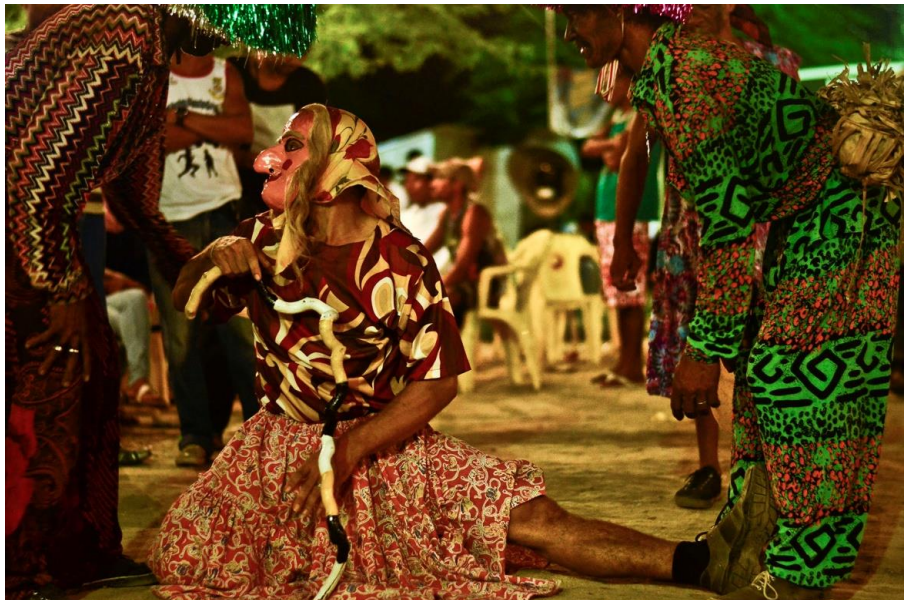


Imagem 3 - Véia do Bambu: figura feminina mascarada colocada por Aguinaldo Roberto da Silva, no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, 2012. Foto de Renata Pires.



Imagem 4 - Véia do Bambu: figura feminina mascarada colocada por Aguinaldo Roberto da Silva, no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, 2012. Foto de Renata Pires.

Outras figuras femininas menos conhecidas são a Lica da Peneira, que entra junto com o Pisa Pilão. Ela não tem fala e fica no fundo da roda peneirando farinha. A figura chamada Janabaia entra na roda toda enfeitada, usando óculos, brincos, colar, saia, lenço, guarda-chuva e um monte de acessórios. Aos poucos os galantes vão tirando as coisas dela, dizendo que são roubadas, até deixá-la sem roupa – no caso, de calção. Já a Nêga da Garrafa entra com um candeeiro aceso sobre a cabeça e dança. Ela também não tem fala. A boneca Margarida, outra figura feminina, vem acompanhando Mané Pequenino. Ambos são bonecos grandes cuja estrutura o figureiro ajusta sobre a cabeça, formando uma figura alta.

A peleja das brincadoras na roda do samba

Uma experiência que vale o relato é a de Jaclécia Roberta Silva, filha de Aguinaldo Roberto Silva. Jaclécia brinca no cavalo marinho *Estrela de Ouro*, de Mestre Biu Alexandre, seu avô. Este grupo é bastante considerado e conhecido, principalmente por ser constituído quase inteiramente por integrantes de uma mesma família. Jaclécia aprendeu a dançar com seu pai e começou a brincar aos 12 anos, no cordão da galantaria. Ela e sua prima Vinha foram bastante valorizadas no brinquedo. Jaclécia e Vinha chegaram a ocupar as posições de primeiro e segundo galantes, que são as mais importantes do cordão. Jaclécia também aprendeu a mexer a dança dos arcos, ocupando esta função de destaque, para surpresa de seu avô.

No entanto, no desejo de botar figura, ela foi criticada e subestimada pelos primos, que não a autorizaram. Combinou, então, com a prima de colocarem, juntas, o Nego Quitanda. Assim como o Bode, o Nego Quitanda é uma figura que entra em dupla, em “pareia”. É uma figura que não tem fala, ela vem para o samba somente para aprontar confusão. Um “pareia” entra na roda por vez fazendo coisas engraçadas e é sempre expulso por Mateus e Bastião sob bexigadas. Quando um sai, o outro entra. Assim, nessa atuação alternada, eles permanecem um bom tempo arrancando gargalhadas da plateia. Chegam dançando de um jeito mole e desengonçado; aparecem de surpresa por debaixo do banco de tocadores; pegam uma bicicleta de alguém e entram na roda com ela; roubam um objeto do público; aparecem dançando com

cadeiras presas no corpo. E assim seguem, sempre apanhando da bexiga do Mateus e inventando algo inusitado para fazer, até serem expulsos da roda de vez.

Jaclécia conta que essa foi uma experiência desafiadora, ressaltando que era importante para ela provar que seria capaz de sustentar a figura por um longo tempo. Quando a prima quis encerrar a performance, visto que já tinham apanhado muito e estavam cansadas, Jaclécia foi veemente ao afirmar que era uma questão de honra. Rindo, ela lembra que suplicou à prima: “Vinha, por favor, não me deixe na mão... assim eles vão falar da gente! Cadê sua força, mulher?”⁵.

Uma atmosfera bem diferente se apresenta no grupo de cavalo marinho Boi Brasileiro – de Mestre Biu Roque e hoje liderado pelo rabequeiro Luís Paixão –, onde também algumas meninas dançam na galantaria e põem figuras. As meninas que brincam no Boi Brasileiro não são todas da mesma família. Elas têm uma atitude bastante despojada em relação ao comportamento comum entre as mulheres da região. Fumam cigarros e tomam cerveja ao longo da brincadeira, o que não é muito comum. Simone, neta de Biu Roque, brinca no cavalo marinho desde os 10 anos e já experimentou diversas funções no brinquedo. Simone se diferencia da maioria das mulheres da comunidade do cavalo marinho porque é assumidamente homossexual e mora, com sua companheira, perto da casa da mãe. Esse fato é bastante extraordinário para o contexto de Condado.

Uma vez presenciei o seguinte: também colocando a figura do Nego Quitanda, Simone recebeu muitas bexigadas do nêgo Mateus. A interação entre os dois foi se desenvolvendo num crescente na roda do samba, de forma a se tornar cada vez mais caótica e violenta. Mateus nitidamente exagerava na surra de bexigas em um “pareia”, a Simone, e aliviava a intensidade das bexigadas no outro “pareia”, que eu não sei quem era. Foi uma situação agressiva e incômoda, com muitos puxões, empurrões e bexigadas. Em dado momento o Mateus veio por trás e passou a mão nas partes íntimas dela. Eu me surpreendi com aquilo. Quando comentei, ironicamente, sobre o ocorrido, ele me respondeu rindo: “É... com a Simone pode!”. Nesse momento eu entendi tudo: a Simone não tinha um dono a quem ele devesse, na sua concepção, respeito.

Estes relatos são representativos de como se desenrolam as relações pessoais no mundo do cavalo marinho, de como homens e mulheres se relacionam, dentro e fora da brincadeira.

A descontinuidade, a devoção e o humor

O ritmo e o andamento do cavalo marinho, por estabelecerem certa descontinuidade na dramaturgia e uma constante quebra de sentido que surpreende o espectador, interessam ao meu trabalho de atriz-dançarina. Embora o cavalo marinho evidencie uma estrutura espetacular que obedece a determinado conjunto de regras, os eventos se sucedem de maneira não linear, alternando caos e organização sem prejuízo do andamento da brincadeira.

Há momentos em que as interferências externas fazem parte da encenação. O espectador pode conversar cotidianamente com algum brincador sem que isso atrapalhe o brinquedo. Há pausas para tomar uma cachaça e conversar. O banco pára de tocar por alguns minutos e retorna em seguida, assim como o público se dispersa e volta a se aglomerar em torno da roda momentos depois. Como observa Laranjeira, no decorrer da brincadeira “não há a necessidade de não revelar a ficção” (2008, p. 62). Nesse caos organizado, há momentos em que tudo vai bem e outros em que o brinquedo parece “desmantelado”. O desmantelo, no entanto, é parte da estrutura, pois a fragmentação e a descontinuidade fazem parte do ritmo natural da brincadeira.

Crença religiosa, fé e espiritualidade também se manifestam na roda do cavalo marinho. Religiosidade não é a característica principal uma vez que a dimensão profana, se assim podemos dizer, o humor malicioso, a paródia das relações entre patrão e empregado, até mesmo

⁵ Este relato é parte de uma entrevista a mim concedida em dezembro de 2012, em Condado (PE).

uma suposta crítica social são as características mais associadas ao cavalo marinho. Contudo, a brincadeira traz momentos de louvação a Jesus Cristo e aos Santos Reis do Oriente, e também momentos ritualísticos, com referências ao culto da Jurema, na figura do Caboclo Arubá. Esta figura nos transporta para um ambiente completamente distinto daquele cômico e jocoso que impera na brincadeira. A atuação do caboclo, as belas toadas, juntamente com a ação de pisar e deitar-se sobre os cacos de vidro, impactam o público e impregnam a roda de samba de certo mistério, de uma ambiência sagrada.

Fora esses momentos em que predomina uma atmosfera mais solene, o restante do cavalo marinho é cômico, jocoso, repleto de malícias. Assim, nos demais momentos e no mote das outras figuras, impera uma “safadeza”, um tipo de humor (profano) bastante característico dos brincadores. A dimensão do sagrado, no entanto, está presente em todo o cavalo marinho, manifestando-se na relação que os brincadores estabelecem com a brincadeira, no cuidado que têm com ela, na preparação que realizam para que o cavalo marinho aconteça.

Em relação ao humor, podemos dizer que a “vadiagem” e a provocação são elementos que caracterizam uma certa “safadeza” nos brincadores. O gosto pelo jogo, pela farra, e também pelo trocadilho, pela inversão, pela frase de duplo sentido e de conteúdo sexual caracterizam a natureza do humor que permeia a brincadeira e, principalmente, as figuras. O risível está naquilo que a forma e o conteúdo da piada vêm trazer à tona (Acselrad, 2012, p. 147), no gesto obsceno, no dizer as coisas pela metade. A piada está não somente na simulação do ato sexual, mas em subjugar o outro. São piadas de um universo masculino, cuja graça é compartilhada principalmente entre os homens. Os figureiros utilizam metáforas e palavras muitas vezes irreconhecíveis. Eles se divertem entre si com “puias” que ninguém mais entende. A “roda” do outro é sempre o lugar visado. O botar algo “no fundo” é o que conduz às gargalhadas. A “puia” do cavalo marinho, no fim das contas, é sempre sobre o “butico”.

Dirigir um olhar cuidadoso para os sujeitos do cavalo marinho me pareceu um caminho profícuo para traçar as relações de continuidade que se estabelecem entre a vida cotidiana e a brincadeira. A alusão ao sexo e a dose de agressividade inerente à sua representação são elementos condutores do humor no cavalo marinho. Percebê-las ajuda a dimensionar a importância do corpo para a compreensão das relações de gênero e da condição da mulher no universo desta brincadeira.

Um olhar para as mulheres no Cavalo Marinho

Partindo da observação de que as mulheres são muito mais ausências do que presenças na brincadeira e de que a importância de sua participação se dá em outra esfera que não o protagonismo na cena do cavalo marinho, passei a me perguntar o que as mantém ligadas a essa tradição. A partir de 2011, aprofundi minha vivência com algumas mulheres da cidade de Condado (PE) que têm relação direta com o cavalo marinho, seja porque brincam ou porque colaboram com o brinquedo sendo esposas e parentes de algum brincador⁶. Passei a perceber mais atentamente o movimento delas, sempre no sentido de zelar pelo bom andamento das coisas. Passei também a ouvir com mais interesse suas conversas, suas histórias, suas versões sobre fatos que eu conhecia previamente de outra forma.

Para tratar de um universo feminino, precisei operar uma significativa mudança no meu olhar para o cavalo marinho, justamente procurando enxergar o que não está visível, o que não salta aos olhos, o que é bastidor de uma cena masculina. Foi necessário modular o olhar para

⁶ O universo das mulheres em torno do cavalo marinho é tema da dissertação de mestrado que defendi no Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UNB) em 2014, sob orientação do Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso, na linha de pesquisa *Processos Compositivos para a Cena*.

ver às avessas. Foi necessário ver de dentro, dando espessura às situações banais, às conversas de cozinha e ao que antes eu considerava um fazer recheado de não-fazer.

No exercício de procurar esse novo olhar, mais perspicaz e atento para um mesmo objeto sempre olhado, lancei mão do que propõe a artista plástica Karina Dias em suas reflexões sobre paisagem e sobre exercitar o que ela chama de um *olhar-em-paisagem*. Sobre os mecanismos de visão e do que ela chama de in-visão, escreve Dias:

Pensar que em todo visível há um in-visível, em todo visto um ‘ainda-não-visto’ e em cada olhar portado, em cada visão, uma invisão, uma ressonância interna que entra em cena e se revela como um campo inesgotável a ser explorado (2010, p. 115).

Nesse processo de pesquisa sobre o universo feminino em redor do cavalo marinho, trabalhei sobre as narrativas pessoais de seis mulheres que me concederam entrevistas, depoimentos, cafés, biscoitinhos, dedos de prosa e muita confiança. São elas: Jaclécia Roberta da Silva (neta de Mestre Biu Alexandre), Ivanice Maria do Carmo (esposa de Aguinaldo Roberto da Silva, filho de mestre Biu Alexandre), Maíca (filha do falecido Mestre Biu Roque), Dona Didi (esposa de Seu Martelo, o mais famoso nêgo Mateus da região), Dona Preta (sogra de Aguinaldo Roberto da Silva) e Dona Biu (ex-esposa de Mestre Biu Alexandre, mãe de seus filhos adultos brincadores do Estrela de Ouro).

Uma maneira de me aproximar delas foi ouvir suas histórias. As narrativas pessoais se mostraram mecanismo revelador de um mundo feminino rico e controverso, que não tem apelo na roda de samba do cavalo marinho, mas é parte da vida das pessoas que o fazem. São as lembranças das mulheres que tocam o domínio da família, da maternidade, da vida privada e doméstica. Nas conversas com as mulheres, a sexualidade não é motivo de piada.

Os relatos selecionados para compor a dissertação que é base para esse artigo foram obtidos entre agosto e novembro de 2012. As perguntas eram sobre as memórias da infância, da mocidade e do tempo em que eram solteiras. Sobre a experiência do amor, da maternidade, sobre o que aprenderam com suas mães e avós. Também perguntei como se sentem em relação ao cavalo marinho. daquelas que brincam, quis saber como e quando começaram, as dificuldades encontradas, que alegrias têm ao participar do brinquedo. Essas perguntas foram importantes em um primeiro momento, pois serviram como disparadores das memórias.

Relacionar as reflexões de gênero à pesquisa de campo sobre o cavalo marinho foi algo delicado. O cavalo marinho carrega beleza e poesia ao mesmo tempo que reflete uma realidade bastante dura, tanto para homens quanto para mulheres. As questões femininas, no entanto, não têm apelo na roda do cavalo marinho uma vez predomina nesta brincadeira uma representação masculina do mundo. Não há figuras que representem a mulher em outra função que não seja fazer rir de sexo. Não há “a professora”, “a parteira”, “a costureira”, “a florista”, ou tantas outras figuras que pudessem caracterizar tipos femininos presentes no cotidiano da comunidade do cavalo marinho.

As mulheres que brincam precisam se moldar a uma certa maneira de se comportar e limitam-se a ocupar os lugares que lhes são permitidos. Mas isso não as diminui nem as exclui da dinâmica da brincadeira. A força das mulheres se expressa em outros espaços. Além de se envolverem na feitura de roupas e adereços, percebo que elas harmonizam as relações e, de certa, forma regulam a dose de agressividade que é característica dos brincadores. A presença das mulheres no público, principalmente das esposas, garante o bom andamento do brinquedo.

Considerações finais

Minha abordagem sobre o cavalo marinho, enquanto alguém que enxerga o mundo pela ótica do movimento e tem o corpo como lugar de acomodamento e recriação das experiências, é uma abordagem que privilegia a pesquisa de campo e o poder que esta tem de nos afetar. Mais que um procedimento emprestado da Antropologia, a pesquisa de campo aqui se configura como uma necessidade de colocar o corpo na experiência. Trata-se de aguçar a percepção e apreender um mundo outro a partir da sensorialidade. Porque promoveu em mim um choque de realidades e ainda me permitiu agregar informações corporais extremamente distintas, descrevi a pesquisa de campo sobre o Cavalo Marinho como viagem, como criação, como mergulho rumo ao desconhecido (Onfray, 2009).

Ao coletar depoimentos de mulheres colhidos em campo, tive a intenção de trazer para a luz aquilo que poderia ser descrito como bastidores ou que aparentemente não tem importância nem apelo na roda de samba do cavalo marinho. Os relatos das mulheres me revelaram as histórias que acontecem por trás da história contada no cavalo marinho. Revelaram muito daquilo que não é parte da brincadeira mas que, paradoxalmente, é essencial para que ela aconteça do modo como acontece.

A dinâmica desigual entre homens e mulheres é expressa no cavalo marinho na clara limitação da participação feminina, nas piadas e no mote das figuras. Coube a mim observar que espaços é permitido às mulheres ocupar. Atentando para suas histórias privadas, passei a dar importância às experiências que compõem um rico universo feminino vivenciado às margens do cavalo marinho, mas que faz parte dele. O cavalo marinho não aconteceria do modo como acontece se não fosse a atuação das mulheres em tais tarefas “secundárias”, e por esse motivo eu as considero fazedoras dessa manifestação tanto quanto os homens o são.

Penso que este trabalho pode enriquecer as reflexões sobre criação em dança, as pesquisas sobre manifestações expressivas da cultura brasileira e os estudos sobre o cavalo marinho. No tocante às questões de gênero inerentes a essa manifestação, acredito que a maior contribuição seja revelar aspectos não evidentes, oferecendo um olhar singular, um ângulo de visão deslocado. Os “assuntos femininos” se tornaram visíveis justamente por terem sido observados por uma pesquisadora mulher. Foram eles também que, articulados com o repertório corporal do Cavalo Marinho, viraram mote para a criação artística que complementou a pesquisa acadêmica.

A produção intelectual e artística feminina traz novos coloridos e novos contornos para o mundo acadêmico (Rago, 1998). Pretendi com este trabalho oferecer uma visão sobre o cavalo marinho que diversifica suas formas de interpretação e apresenta um ponto de vista dificilmente imaginável sob a ótica masculina. O trabalho de Dança que se desdobrou das reflexões aqui apresentadas foi um exercício cênico-coreográfico intitulado “Ausências” (2013). O link para acesso no youtube é: <http://youtu.be/gK7wgE7AQkM>.

Referências

ACSELRAD, Maria. *‘Viva pareia!’ Corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

DIAS, Karina. *Entre Visão e Invisão: paisagem*. 1. ed. Brasília, DF: Ed. UnB, 2010.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. *Cadernos do GIPE-CIT (UFBA)*, v. 23, p. 7-17, 2009.

LARANJEIRA, Carolina Dias. *Corpo, cavalo marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem – poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM editores, 2009.

PIRES, Renata. Registro fotográfico do projeto de pesquisa *Ausências Presentes: corpos femininos em trança*, FUNCULTURA / PE, 2012.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 89-98, 1998.

Sobre a autora

Tainá Barreto é dançarina, criadora, educadora do movimento e pesquisadora das culturas tradicionais brasileiras. É Bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP, Especialista em Dança pela Faculdade Angel Vianna e Mestre em Arte pela UNB. É docente da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás IFG / campus Aparecida de Goiânia.

E-mail: tainabarreto@yahoo.com.br.

ENTRECRUZANDO CORPOS, RAÍZES E MEMÓRIAS: ATRAVESSAMENTOS, EXPERIÊNCIAS E DESLOCAMENTOS NO ENCONTRO COM O OUTRO

INTERWEAVING BODIES, ROOTS AND MEMORIES: CROSSINGS, EXPERIENCES AND DISPLACEMENTS WHILE ENCOUNTERING OTHERS

Daniel Santos Costa¹
Tiago Samuel Bassani²

Resumo: Esta é uma narrativa escrita a quatro mãos embasada em uma vivência de deslocamento de territórios. As linhas que seguem no texto são construídas a partir da rememoração de uma experiência obtida com as pessoas, especificamente com Dona Maria da Aroeira, e ainda das memórias guardadas nos nossos corpos. Sobre estas, trazemos detalhes visuais mnemônicos, *corporalidades* e reminiscências para refletir sobre atravessamentos, experiências e potencialidade de um encontro.

Palavras-chave: Corpos; encontros; experiência; memória.

Abstract: This is a four-handed narrative written based on an experience of territory-shifting. The following lines are built from the recollection of people's experiences, specifically the recollection of Dona Maria da Aroeira, but also the memories stored in our bodies. From such memories we bring mnemonic visual details, corporealities and reminiscences in order to think about crossings, experiences and the potentiality of an encounter.

Keywords: Bodies; encounters; experiences; memory.

A proposta de escrever este texto a quatro mãos se deu por meio de dois fatores primordiais: encontros e distanciamentos vividos em um espaço-tempo que atravessou estados, cidades, comunidades, rios e paisagens; posterior rememoração de experiências que este deslocamento confluíu. Entre os dias 14 a 17 de julho de 2019 estivemos imersos nas atividades do 3º *Ateliê Integrado – Rios Urbanos, Arte, Cidade & Comunidades* realizado pelo curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB)³.

Tal proposição estava fundada em princípios inter/transdisciplinares de intensa interação com a comunidade local. Permear esse território nos presenteou com encontros pontuais, coletivos, intencionais e espontâneos, uma condição fecunda para entrelaçar histórias e memórias, para poder ouvir e compartilhar nossas vivências. A fim de compor este texto, evocamos as memórias guardadas no corpo que a experiência de ser/estar ajuntados àquelas pessoas nos proporcionou. Entre muitos encontros que desfrutamos, destacamos um em especial que marcou nossos corpos, habitou e instigou nossas percepções, o com a Dona Maria da Aroeira, que será retratado nas linhas seguintes. O desafio em tecer este texto está em como compreender o que é de fato um encontro com o outro e quais são os desdobramentos, afetos, memórias e como tudo isso se inscreve em nós.

¹ Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.

² Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Santa Maria da Vitória, BA, Brasil.

³ A Universidade Federal do Oeste da Bahia – UFOB, possui o curso de Artes Visuais lotado na cidade de Santa Maria da Vitória – BA, que faz parte do Território de Identidade do Rio Corrente, um dos 27 Territórios de Identidade do estado da Bahia. Ele leva este nome porque engloba as cidades que são atravessadas pelo Rio Corrente um afluente que desagua no Rio São Francisco.



Fig. 1 – Árvores-raízes – Fonte: Arquivo dos autores

A peregrinação pelo oeste baiano confluíu em um encontro com um saber instituído na relação que alguns habitantes adquirem e guardam com a natureza. É o caso de Dona Maria da Aroeira, raizeira, moradora da zona rural da cidade de Correntina, que tem como ofício a extração das plantas locais para cuidados da saúde. Para além do seu ofício, habita em Dona Maria uma compreensão sobre um domínio que ultrapassa uma faculdade objetiva e se sustenta na ancestralidade, ou seja, nas transferências dos saberes pelos que a antecederam.

Em um domingo à tarde, adentramos algumas estradas de terra, assim como muitas da região, com empenho de localizar sua morada. Tratava-se de uma das ações planejadas na residência proposta pela comunidade e na busca, percebíamos os caminhos com alguma semelhança, por isso deambulamos um bom tempo pelas estradas entrecruzadas até alcançar sua casa. Antes da chegada, alicerçamos oralidades efêmeras com a nossa acompanhante, Conchita, moradora do município, discente do curso de Artes Visuais da UFOB, conhecedora dos saberes, fazeres e práticas da Dona Maria da Aroeira.

Sáimos de Santa Maria da Vitória em direção a Correntina, um trajeto de aproximadamente 55 quilômetros. Conchita nos esperava em sua casa em um domingo de calor ameno. Sua família estava reunida festivamente comemorando, talvez, a singela condição de estarem juntos mais um final de semana. As direções nos foram dadas como quem orienta o outro pela oralidade – nas tessituras de voz, na intencionalidade e direção dos gestos. Atentamos às diretrizes específicas que, em alguns momentos, faziam sentido somente para quem ali se enraizava. Dialectos, sotaques, jargões saltam aos olhos e lançaram luzes à nossa presença estrangeira em tal território. Entretanto, como Conchita nos mostraria os caminhos, estávamos seguros e bem orientados para seguirmos outra parte do trajeto pelas estradas de terra.

Rumamos em direção à casa de Dona Maria da Aroeira, personalidade emblemática na região. As notícias que tínhamos sobre ela adivinham de outras visitas de colegas da Universidade, de seu ofício como raizeira que se perpetua naquele território, fazendo-se cotidianamente presente no mercado público da cidade. Seguimos, individualmente, cada qual com uma imagem que fazíamos das histórias ouvidas, das experiências dos que a haviam visitado e dos vestígios e resquícius das memórias de tantos outros.

Diante da imagem que criávamos acerca dos elementos indiciais que nos foram apresentados, vislumbrávamos, cada um a seu modo, a imagem de uma mulher imponente

frente à força que é destinada à árvore aroeira tal qual nos diz a canção *Aroeira*, de Sérgio Pererê⁴, presente no imaginário popular e detentora de inúmeros segredos e mistérios.

(...)

*Dá licença cumadre Aroeira
Pra eu entrar na sua casa
Pedir que a Jurema me diga
Quando é que urubu cria asa*

*Me conta cumadre Aroeira
Como é que o nó se desata
Se for confirmado com junco
Do brejo da boca da mata*

(...)

Munidos de tais impressões que nos foram constituindo, seguimos entre prosas e silêncios com nossa acompanhante que, por sua vez, fazia-nos embrenhar em caminhos errôneos, dada a dificuldade de acessar o local. Também contribuíram para nossa aparente desorientação, os inúmeros caminhos que por ali se encruzilhavam nas estradas de terra, mas um deles nos fez chegar a uma fazenda. Ali, um funcionário e o proprietário nos recepcionaram, respondendo a indagação dos que estavam perdidos. Os dentes de ouro de um dos homens nos direcionaram com certa desconfiança à casa de Maria da Aroeira, filha do Zé Aroeira. Tal nomeação nos remete à história que Negreiros (2018) conta sobre as mulheres serem conhecidas como propriedades de seus pais. A autora constrói uma brilhante narrativa sobre a vida de Maria Bonita, conhecida por Maria de Déa, tal qual Maria da Aroeira. Esta, mesmo sendo figura emblemática no entorno, ainda era remetida a uma figura masculina, seu pai. Tal situação nos rememora e aflora o contexto patriarcal ainda eminente, principalmente nos interiores das paisagens territoriais brasileiras.

Na travessia do caminho, uma experiência de encontros com singelas histórias da região se concretiza ouvindo delicadas narrativas emanadas por Conchita entremeando passado e presente em um *Corpo Mnemônico*. *Corpo* esse que se movimenta e é movimentado por um fluxo ininterrupto tal qual um rio corrente que, ao seguir caminhos desconhecidos, deságua em alguma paragem (COSTA, 2018). E assim, nas corredeiras da memória, nossa companhia nos brindava com gotas de histórias que a constituíam parte deste espaço. Lembra-se das caminhadas com a mãe nos emaranhados de terra, casas e taperas que compunham a paisagem. Em dado momento, ela nos atenta para a separação da vegetação do cerrado e o início da caatinga, expondo-nos ao contato com as histórias de luta pela terra na região. Desse lugar, insurgiam histórias da forte presença do agronegócio, sendo que um de seus indícios seria a falta d'água, muito sentida por meio dos tantos riachos secos que atravessamos.

Vamos adentrando o local pretendido após um tempo de caminhada que serviu para nos vincular às histórias perenes que compõe este lugar, afinal, erámos estrangeiros em terras nordestinas. Avistando a moradia de Dona Maria, atravessamos a porteira e adentramos em suas terras. Sua casa era cercada por outras, o que compunha uma vista de um lugarejo cravado em meio ao cerrado. Divisamos, saindo pelo umbral da porta, uma senhora que vestia um colorido alegre de flores e estampas. Perguntamos, e ela se apresentou como Dona Maria da Aroeira que ao nos cumprimentar, convidando-nos gentilmente para entrar em sua casa.

⁴ PERERÊ, Sergio. *Aroeira*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GBJMf1rtPtI>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

A senhora veio até nossa direção, pisada por pisada, com um olhar desajeitado e o corpo, aparentemente, frágil. Rememorar este encontro nestas escrituras nos demonstra a pertinência da descolonização do imaginário, proposições paulatinamente defendidas por Boaventura de Souza Santos que nos provoca sobre as Epistemologias do Sul (SANTOS & MENESES, 2010). Além deste, Walter Dignolo sobre a pertinência e necessidade de um giro decolonial como uma abertura para novas formas de vida (2007). Tais apontamentos nos revelam a contaminação de nosso imaginário por um processo de colonização que idealizava a figura da raizeira e nos confrontou com um estado de presença comunal. Dona Maria lembrava tantas outras senhoras com as quais já convivemos, distanciada de uma aura sobrenatural.

Sua voz trasbordava afeto e doçura, suas vestes destoavam do senso comum da combinação de cores e usava um lenço na cabeça com estampa de onça. A delicadeza emanada da voz que nos convidava a entrar na casa sem muito saber o que fazíamos por ali. Seguramente, havia um acordo muito bem estabelecido, pois estávamos com Conchita, conhecida pela velha senhora desde a infância da menina. E, assim, adentramos o espaço da casa, um verde vivo incomum, abrindo um espaço de comunicação afetivo. Sua performance nos fazia perceber que a visita por ali era algo rotineiro. A recepção era feita tal qual um protocolo já roteirizado que é muito bem constituído em seu *Corpo Mnemônico*, o que nos remete a perspectiva apontada por Diana Taylor (2013, p. 163) sobre memórias incorporadas que podem ser estratégias de sobrevivência e que incluem práticas performativas vinculadas as práticas ritualísticas, linguísticas e corporais.

Sentamos ao lado de seu filho no sofá que compunha a sua sala, tendo Conchita do outro lado. Dona Maria sentou à nossa frente em um tamborete próximo à mesa, cruzando as pernas acariciando as mãos com frequência. O cenário já estava destinado à entrevista que certamente ela esperava, ainda que tal vista tivesse acontecido de modo inesperado. A televisão estava ligada em um programa dominical e era assistida entre pelo filho de Dona Maria entremeada à atenção destinada aos diálogos estabelecidos. Permeando tudo, as paragens das conversas que deixava bolsões de silêncios que compunham muitas percepções do que havia sido dito até o momento.

O propósito de tal encontro era, certamente, conhecer um pouco das práticas da raizeira, muito divulgadas por alguns habitantes da cidade e que haviam se tornado visíveis no ambiente da Universidade. Buscávamos uma aproximação entre os saberes populares que nos possibilitassem, na medida do possível, descolonizar pensamentos, práticas descortinando novos mundos como bem nos provoca Acosta (2016) na sua proposição de *Bem Viver* como uma maneira de imaginar outros mundos.

Tal propósito coaduna com nossa atuação presente em espaços da oralidade popular brasileira (BASSANI, 2019; COSTA, 2019, 2017, 2010) e com uma estratégia que busca, no encontro com o outro, uma postura que evidencia e dá visibilidade para novos modos de concepção de mundo em condutas que se propõem plurais, coletivas e em coexistência. Portanto, esse foi o procedimento que adotamos ao atravessar as encruzilhadas que nos levaram à Dona Maria da Aroeira. De tal lugar, fomos atravessados por uma experiência que se impregna nos poros e vai nos constituindo *Corpo Mnemônico*, atravessados de histórias, acontecimentos e outras tantas narrativas *corporais*.

Voltando ao momento do encontro com Dona Maria, o suco de limão nos oferecido estava bem docinho e guardava um colorido típico de fruta apanhada do pé ali do seu quintal. O sabor do frescor nos concedia intervalo entre as perguntas e respostas que bradávamos e éramos indagados, especialmente da localidade de onde nos remetemos. Em dado momento da conversa, Dona Maria, como quem busca uma semelhança em alguém próximo, localiza em um de nós a aparência com o padre da região. Tal fato foi confirmado por um vaqueiro, amigo da família, que passou por ali à cavalo. Esse sujeito fez estender a conversa final sobre o alpendre da casa e rememorar os jiraus que guardavam algumas raízes que estavam a secar.

Do outro lado da sala, lá da cozinha, pronunciava a voz de uma de suas filhas que habita uma das casas ali no terreno. Ela trabalhava do outro lado do único cômodo em que estivemos presentes e atravessava algumas vezes nossa conversa com direcionamentos familiares à mãe e não apareceu em nenhum momento para nos apresentarmos. Do lado de fora da casa, duas crianças brincavam mostrando intimidade com o espaço marcadamente rural, com a terra, com as árvores, descortinando um universo no qual também nos ambientamos na infância. Assim como o poeta Manoel de Barros, também ancoramos raízes no lugar materno da terra, sagrado e inaugural. Desse lugar, tecemos a compreensão que nela somos enraizados e na proclamação de um corpo-terra pautado na anciã figura dos avós, figuras primordiais no contexto das corporalidades populares brasileiras, tanto festivas quanto sociais.

A projeção do cenário, que no breve momento constituímos, faz-nos girar na compreensão de que raízes nos permitem voar, fabular nossas jornadas, espiralando presente, passado e futuro em um movimento sempre aberto. Seguimos a conversar com dona Maria até que a prosa foi tomada por uma atenção sobre sua história, seus fazeres compreendendo uma intimidade com a terra e os saberes que dela originaram. Desse lugar, das raízes, no sentido literal e metafórico, sua jornada era constituída. Parecia-nos que Dona Maria havia brotado tal qual uma planta que enraíza-se em determinado lugar, já que ela não havia nascido naquela localidade. Entretanto, as suas raízes profundas emaranhavam-se naquele pedaço de terra no oeste baiano.

Embrenhar essas narrativas através das memórias evidencia o caráter fugidio da tentativa de captura. Não intentamos tal objetivo pois ao atrevermos reescrever as experiências, conjugamo-nos no presente pois a experiência está constituída no corpo e apenas parte dela pode saltar-se em escritura, especialmente uma escritura coletiva que se faz a quatro mãos. Nossas experiências são distintas e nos atravessam corporalmente de modo particular, fazendo com que essas danças em palavras atuem como se pudessemos voltar e presenciar o lapso do tempo no corpo. Mais que descrever e analisar Dona Maria da Aroeira, o presente diz sobre quem somos nós. Voltar para tal dimensão evidencia o caráter de alteridade que estabelecemos entre o eu e o outro, um jogo festivo de identidades (HALL, 2011) realizam uma experiência com o deslocamento e com o desconhecido.

O conhecimento da nossa entrevistada sobre as raízes e as propriedades curativas tornou-se um propósito em sua vida. Um sentimento que despontou em si como curiosidade, quando ainda era criança e se desenrolou nos processos de amadurecimento, quase como a decantação de um preparado que vai se adensando ao longo do tempo. O conhecimento do fazer ia se incorporando à sua identidade até se tornar parte do seu nome, Aroeira.

Não por acaso, Dona Maria conta que na estrada da sua casa, na zona rural, havia uma árvore Aroeira altiva. Sua identificação carregava a referência da árvore também por estar plantada na direção da sua habitação. Quando as pessoas se referiam a ela e sua morada tomavam como orientação a árvore. Assim dialogavam: “Que Maria?”, tendo como resposta: “A Maria da Aroeira”. A incorporação da árvore como singular identificação distinguia, dentre tantas Marias da comunidade, sua singularidade, incorporando a árvore ao seu nome, à sua morada e como referência de uma vida.

A imagem de uma árvore que no meio do cerrado, sob um sol intenso, guarda desenhado debaixo dela uma sombra que acolhe gente, bicho e brisa, se fez muito presente nas palavras que prosseguiram a contação de sua história/memória. Dona Maria destaca seu carinho com a família e nos mostrava, para além da janela da sala, as casas que circundavam a dela. Eram as casas de seus filhos. Emocionada, com uma alegria que fazia verter dos olhos águas, exprimia o contentamento de ter os filhos por perto para poder zelar por eles. Neste momento, seu ofício se apresentava a nós de maneira enraizada. Percebíamos que o cuidado nascia no seio de sua descendência como uma continuidade ancestral.

Essa trajetória retoma um desejo desobediente que nos exige transver o mundo desde outro lugar. Um estado que se estabelecia no contato da visita era o de deslocar-se do espaço comum para tatear o outro desde o seu ponto de vista, atuação, intervenção e do modo como se constitui no mundo. O tempo, por ali, é suspenso (aos nossos olhos acelerados), as relações são cunhadas na convivência profunda e no sentido de coletividade (interdependentes). A casa mais parecia uma oca indígena que acumula seus afetos entranhados na desigualdade que voeja por essas bandas. Tal percepção nasceu da observação do entorno e das relações de vida que, por sua vez, mostrou-se fortemente matriarcal. Desta paisagem, voltamos a atenção para a descolonização do inconsciente com ações propostas por Rolnik que nos provoca dizendo: “Não abrir mão do desejo em sua ética de afirmação da vida, o que implica em mantê-la o mais possível fecunda a cada momento, fluindo em seu processo ilimitado de diferenciação de formas e valores” (2018, p. 196).

As narrativas de Aroeira demonstram que, distanciada de alguns imperativos que circundam a sociedade capitalista, patriarcal e colonialista, torna-se uma anciã que, conhecedora das raízes e suas propriedades medicinais abre espaço que desafia a lógica comum e a ordinária concepção de mundo. Dona Maria da Aroeira é um corpo-político desobediente uma vez que: desobedece as epistemologias emplacadas nas relações de mercado (tem sua banca de venda na feira no centro da cidade de Correntina-BA); desafia a lógica dos descentramentos familiares (quer seus filhos sempre por perto); ampara-se no saber ancestral herdado do seu pai (que certamente o herdou de outro parente ou ente próximo).

O ato de observação demonstra um aprendizado pautado na oralidade e nas ações corporais que empunham todo o processo de identificação, colheita e preparação dos remédios a serem transformados em chás ou garrafadas⁵. Dona Aroeira foi iniciada ainda na infância nos saberes das propriedades das plantas e para quais problemas cada uma delas eram indicada. O processo de preparação de um remédio se dá como conhecimento empírico com o meio natural, ajuntado ainda aos afetos contidos nesta relação.

A memória desta condição nos recordou a concepção de Yi Fu Tuan:

O apego à terra do pequeno agricultor ou camponês é profundo. Conhecem a natureza porque ganham a vida com ela. [...] Para o trabalhador rural a natureza forma parte dele - e a beleza, como substância e processo da natureza pode-se dizer que a personifica. Este sentimento de fusão com a natureza não é simples metáfora. Os músculos e as cicatrizes testemunham a intimidade física do contato. A topofilia do agricultor está formada desta intimidade física, da dependência material e do fato de que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança. (TUAN, 1983, p. 111).

Pensamos que a natureza também personifica Dona Maria, em uma “fusão” que está manifestada em seu corpo, no seu modo de viver e conviver com os outros, com a natureza e seus compostos. Mais adiante, ouvíamos sobre o fazer, seus modos de colheita, análogos a um “repositório de lembranças” que propunha uma metodologia relacionada a um saber muito próprio. Contava-nos que há muito cuidado no colher das ervas e das raízes para que a árvore não “sofra”, e que a atenção ou não durante a recolha pode interferir nas propriedades do seu composto.

Dona Maria da Aroeira nos descrevia os processos de secagem no jirau, a sova da raiz de onde extraía o “remédio” e a imersão, no caso da garrafada. Ao descrever os seus processos ela ia retratando para nós um tipo de procedimento como uma metodologia curandeira essencial na sua vida, constituição cotidiana de um domínio fundamental e intenso que detinha, mas que ao seu entendimento era simples. Tais procedimentos nos fazem rememorar as palavras de Munduruku

⁵ Garrafadas são misturas por meio de imersão das raízes com vinho branco ou água.

Nosso povo sabe de onde veio. Sabe para onde vai. Tudo isso está escrito na tradição de nossa gente, desde o começo dos tempos. Não precisamos saber ler as letras escritas das cidades. Tudo está escrito na natureza. É preciso apenas saber ouvir. (2015, p. 23)

Seu saber adentrava a terra como uma raiz, que vertia para fora como cura tal qual uma raiz-remédio. Certamente a raizeira “sabe ouvir” as raízes, procedimento ancorado na ancestralidade indígena. De outro lado, ela esquiva-se de conversas quando tentamos saber procedimentos exatos da extração evidenciando uma zona limítrofe na qual podemos adentrar até um certo ponto. Sua ciência nos é evidenciada até este ponto. A despeito disso, a indagamos sobre quais raízes eram eficazes para fins específicos e prontamente ela nos indica as melhores alternativas. No momento ela estava sem raízes em estado de doação ou venda. Aliás, importante frisar, Conchita nos interpela na presença de Aroeira dizendo que ela mais oferta as raízes do que vende, o que fica confirmado pelos trejeitos que a senhora exprime através do corpo – olhos que se baixam, mas se agarram e acariciam, penas que balançam e a cabeça que confirma vagarosamente como quem vai lembrando de tais imagens. Isso demonstra um ofício e uma dedicação pautada em um bem viver, em maneiras relacionais e partilhadas de estar no mundo. Trata-se de um ponto de fuga não pautado no imediatismo, mas em um modo de comunhão e devoção com o mundo.

Dona Maria personifica a Aroeira plantada no caminho da sua casa. Sua estrutura fixada no solo enraizando seu saber, ramificando seus remédios, como uma árvore e suas veias conducentes de solução, de amparo e de cura. As narrativas *corporais* de Dona Maria da Aroeira nos revelava as partes escondidas de suas raízes enterradas no cerrado baiano, parte de uma estrutura, como um órgão fundamental da sua comunidade.

Ao nos despedirmos, Conchita solicita a Dona Maria folhas de pimenta malagueta. Prontamente ela vai em busca retirar da primeira algumas folhas para presentear-las. Não saímos do mesmo modo em que adentramos a porteira de sua casa. Fomos atravessados de muitas histórias e um fluxo de percepção que certamente a lógica cartesiana não consegue dimensionar. Há muito, viemos esboçando ideias de escritura dessa experiência de ganha corpo no presente como um modo de produzir conhecimento através de uma narrativa e do encontro com o outro, do encontro com outros corpos.

O desbravar de caminhos está em consonância com os encontros, os deslocamentos com a trajetórias que compõem experiências tal qual nos evidencia Guimarães Rosa. É no transcurso do tempo que tais experiências dimensionam e podem reverberar-se, transforma-se em movimento. Desse lugar, como docentes e artistas na contemporaneidade nosso encontro com tais narrativas visa dar espaço para outras percepções do mundo.

Trata-se, portanto, da possibilidade de perceber a memória atualizando-se perene ou atroz, de evidenciar e provocar pronúncias que se fazem corporalmente, individuais e coletivas, nos espaços intervalares, ou seja, nas encruzilhadas. São desses espaços que teremos a oportunidade de deflagrar espaços de experiências que possam provocar a produção artística e os modos de ensinar e aprender nos diversos contextos em que atuamos. A experiência que nos transpassa constitui-se presencialmente no corpo e nos desvelará possibilidades de intervenção de invenção no mundo vinculado ao contexto em que nos situamos, às histórias marginais que nos permeiam e a um sentido desobediente de viver o mundo comum. E pra não fugir à tradição, demarcamos a moral dessa travessia com as palavras de Davi Kopenawa⁶, sobre a terra.

⁶ Citação de David Kopenawa extraído de KOPENAWA E ALBERT (2015, p. 468), de entrevista a F. Watson (Survival Internacional), Boa Vista, jul. 1992.

“Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira.”



Figura 2 – Encontro-galho-tronco-raiz – Fonte: Arquivo dos autores

Referências

ACOSTA, A. *O bem viver* – uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária/Elefante, 2016.

BASSANI, T. S. Desterrados: transferência compulsória no Vale do São Francisco-BA. In: Daniel Santos Costa. (Org.). *Corpo e diásporas performativas*. Jundiaí: Paco e Littera Editorial, 2019.

COSTA, D. S. *Corpo Mnemônico: encruzilhando corporalidades populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial*. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/T.27.2019.tde-23072019-105829>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

COSTA, D. S. A experiência performática no giro de Folia de Reis. *Revista Rascunhos – caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas - UFU*, v. 4, n. 3, p. 47-65, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/1QyVon>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KOPENAWA, D. e ALBERT, B. *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MIGNOLO, W. D. El pensamiento decolonial – desprendimiento y apertura un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago, GROSFOGUEL, Ramón (Comp.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá – Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MUNDURUKU, D. A história de uma vez: um olhar sobre o contador de histórias indígenas. In: MEDEIROS, Fabio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauhen. *Contações de histórias: tradição, poéticas e interfaces*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

NEGREIROS, A. *Maria Bonita – sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

ROLNIK, S. *Esferas da insurreição – notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a.

TUAN, Y. *Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difusão Editorial, 1980.

Sobre os autores

Daniel Santos Costa graduou-se em Dança (bacharelado) e em Artes – Dança (licenciatura) pela Universidade Estadual de Campinas, tem Mestrado em Artes da Cena (Unicamp) e Doutorado em Artes Cênicas (USP). É docente/pesquisador da Escola e Educação Básica - UFU e docente permanente nos programas de Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes-UFU) e Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC – UFU). Realiza pesquisas no campo das artes, cultura popular brasileira e educação.

E-mail: grdcosta@ufu.br.

Tiago Bassani é Artista Visual, Professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia. Professor Formador II da Universidade Estadual da Bahia (UNEB-CAPES-PARFOR). Doutorado em andamento em Artes Visuais (IA-UNICAMP). Mestre em Artes Visuais e Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação, Bacharel e Licenciado em Artes Visuais, títulos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolve trabalhos em desenho, performance, vídeo, objetos e instalação.

E-mail: tiago.bassani@ufob.edu.br.

ÁRVORE NO DESERTO: UMA LEITURA ACROBÁTICA PARA UMA DRAMATURGIA DE CENA¹

ÁRVORE NO DESERTO: AN ACROBATIC READING FOR A SCENE DRAMATURGY

José Guilherme Pereira Bergamasco²
Veronica Fabrini Machado de Almeida³

Resumo: Este texto abarca o processo de criação do espetáculo *Árvore no Deserto* (2011/2012), realizado pelo Grupo Ponte pra Lua da cidade de Campinas, SP. Reflete sobre um modo de leitura no qual o corpo esteja engajado em sua unidade psicofísica. Aborda a construção de uma linguagem híbrida no jogo entre o teatro, o circo, a dança, a música e o grafite. Discute a construção de uma dramaturgia cuja singularidade reside na articulação e contágio entre as linguagens e o uso da acrobacia e outros números circenses de risco como estratégia poética e narrativa.

Palavras-chave: Movimento; dramaturgia; acrobacia; circo.

Abstract: This text covers the creative process of *Árvore no Deserto*, (2011/2012), performed by the *Ponte pra Lua Group*, in the city of Campinas, SP. It reflects on a reading mode in which the body is engaged in its psychophysical unit. It approaches the construction of a hybrid language, playing between theater, circus, dance, music and the graffiti. It discusses the construction of a dramaturgy whose uniqueness lies in the articulation and contagion between languages and the use of acrobatics and other circus risk numbers as a poetic narrative strategy.

Keywords: Movement; dramaturgy; acrobatics; circus.

1. Uma forma singular de ler

No silêncio e na intimidade da leitura o corpo inteiro se envolve. Às vezes com tranquilidade, outras com sobressaltos, suspiros, sorrisos, sustos, gargalhadas. E lágrimas. Relemos o que nos tocou para que o corpo sinta de novo. Às vezes a leitura é como um filme na nossa cabeça, outras como uma música, outras uma paisagem. Tudo que lemos flui de um modo singular entre a imaginação e a pele, entre a cabeça e o coração. A leitura é um circuito que, para o leitor atento e faminto, toma o corpo todo em sua integridade psicofísica.

Este texto propõe uma forma especial de leitura, uma forma muito *física*. Uma forma acrobática. Leitura feita sob a força da gravidade, presença invisível e constante de onde nascem expressões tão cotidianas como “cair em si”, “tropeçar nas próprias pernas”, “sinto-me leve como uma pluma”, “tirei um peso dos ombros”, “fulano é uma pessoa equilibrada”. A força da gravidade é algo tão trivial que nos esquecemos dela, nos esquecemos do quanto ela é implacável. Generosa em seu acolhimento, voraz nas quedas, nos abismos, lúdica e amorosa no balanço. Laban⁴ constrói sua análise do movimento enquanto um entrelaçamento de peso, espaço, tempo e fluência. O fator peso é o primeiro fator de movimento com o qual nos damos conta em nossa existência corpórea. Percebemo-nos no mundo como ser que pesa. A sensação

¹ Texto baseado na dissertação de mestrado “Processo criativo da *Árvore no Deserto*: acrobacias na dramaturgia” defendida pelo primeiro autor sob a orientação da segunda autora, 2019, UNICAMP

² Ponto de Cultura NanoCirco, Campinas, SP, Brasil.

³ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

⁴ SCIALOM, Melina. *Laban Plural*: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. Summus Editorial, SP, 2017.

de peso nos informa de nossa existência no mundo e o esforço para alcançar a verticalidade, na luta contra a gravidade, é um reflexo em torno do qual irão gestar-se inúmeras imagens arquetípicas. Ao excitar o fator peso, quer seja na nossa propriocepção ou numa leitura de movimento que fazemos - mesmo sem perceber que a fazemos - a acrobacia põe em questão nossa segurança de habitar um mundo sólido e real.

Quem nos propicia esse modo de leitura (e percepção) é o *Grupo Ponte para a Lua* e sua encenação da peça autoral *Árvore no Deserto*, na qual expressa suas ideias políticas e sociais, tendo a cena como momento de colocar em jogo essas ideias. Da dramaturgia à cena, as palavras e as ideias que elas engendram são transcritas em corpos, em movimento, texturas, cores, som e ação.

*Árvore no Deserto*⁵ tem uma especificidade em termos de composição dramática na interação das acrobacias com as histórias dos personagens, especialmente em seus momentos de estopim, de modo a construir uma dramaturgia cinética e sinestésica. O estudo apresenta os caminhos na montagem da peça, descrevendo as dinâmicas de trabalho do grupo, o contexto e seleção dos textos utilizados na construção dramática, bem como a leitura das acrobacias como recurso motor expressivo de alta intensidade, capaz de proporcionar o acontecimento *real* em cena. A curva emotiva do personagem e da narrativa aliada a acrobacia é considerada determinante na dramaturgia da peça.

2. O corpo do sujeito que lê

Árvore no Deserto é uma peça teatral tecida com um compilado de materiais textuais, imagéticos e sonoros. Traz uma reflexão sobre as relações humanas nas grandes cidades. Concebida pelo grupo *Ponte pra Lua*⁶ entre 2011 e 2012, narra a vida dos personagens acentuando os momentos de ápice das curvas emotivas com acrobacias e outras performances circenses. Um determinado pensamento/estado emocional na vida de um personagem gera uma sensação como “estar sem chão”, podendo ser camuflada num determinado momento por recursos de representação, para depois se manifestar performaticamente. É esse momento no qual as acrobacias e números circenses, como a pirofagia, malabares, tecido ou o trapézio em balanço se inserem como recurso motor expressivo de alta intensidade, gerando o acontecimento *real* na cena, ultrapassando a representação e assumindo o risco da performance como *ação real*, risco no aqui-agora da cena. Busca-se integrar a acrobacia não como efeito, mas como dramaturgia, como um trabalho sobre ações e a articulação de acontecimentos.

Árvore no Deserto estreou no final de 2012, depois de dois anos de trabalho intenso. Uma peça autoral criada coletivamente pelos acrobatas-atores, com a participação de músicos e da dança, fundamental no processo de percepção corporal e refinamento poético do movimento, ambos trabalhos necessários como contraponto para as exigências de alta intensidade requerida pela linguagem circense. Com este espetáculo híbrido, amalgamado com as linguagens do teatro, do circo, da dança e da música, o grupo procurou expressar suas ideias e impressões políticas e sociais, tendo a instância artística de uma arte viva e “ao vivo” como momento de encontro entre pessoas, entre subjetividades.

⁵ Processo criativo da *Árvore no Deserto*: acrobacias na dramaturgia, disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/335208>>.

⁶ O grupo *Ponte pra Lua* reúne atores-acrobatas desenvolvendo pesquisa sobre escrita teatral apoiada na performance acrobática, como nos espetáculos “O essencial é invisível aos olhos”, 2008, sob a orientação da Dra. Rosana Baptistella, “O Pequeno Príncipe”, 2009, direção de Rodrigo Matheus.

Uma das primeiras e sábias decisões tomada pelo grupo foi a de optar por ter o ator Kuarahy Barretta Fellipe⁷ como diretor da peça. Em trabalhos de criação coletiva, com processos mais horizontais, muitas vezes se opta pela ausência dessa função. No entanto, aqui ela se fazia bastante necessária, oferecendo um ponto de convergência para a pluralidade de materiais. Cada artista trazia um texto, uma proposta acrobática, um rascunho de personagem, uma sequência de movimentos, músicas, desenhos. Fazia-se necessário um olhar externo para esse material a fim de propor articulações, exposição de personagens e conflito, construção de tensão, expectativas e relaxamento, potencializando a construção de sentido poético e sinestésico.

O cronograma de trabalho envolvia treinamento circense, prática em dança, jogos teatrais, estudo de mesa, improviso, ensaio e... a faxina do NanoCirco, espaço do onde os ensaios eram realizados. O trabalho teatral tem essa especificidade: se dá em coletivo, num determinado espaço que precisa ser cuidado. É um trabalho que não se “guarda” no papel ou numa gravação. Sua efemeridade, no entanto, vai aos poucos impregnando os corpos como uma segunda natureza. Por mais que cada ator tenha por hábito escrever seu diário de bordo, é nos nervos e na musculatura, na sensibilidade, na imaginação, na memória cinética que imaginário, personagens, narrativa e estilo vão se fazendo presentes. Era preciso aprender a escrever nessa outra língua híbrida e ela pedia uma caligrafia singular dos corpos, a composição cuidadosa de formas-gestos e suas articulações em frases, períodos e sobretudo o mais difícil: fazer poesia. O ator-acrobata devia manter-se atento as percepções, imagens e emoções geradas pelo trabalho, procurando integrar forma, sensação e expressão.

Depois de um esmerado trabalho de alongamento entendido como abertura para um corpo poroso, iniciava-se uma sequência de deslocamento passando pelos diversos apoios dos pés e mãos, seguido de rolamentos como cambalhotas, estrelas e piruetas. Assim, eram realizados giros de 360° em cada um dos três planos de movimentação.

A seguir vinham os exercícios estáticos de equilíbrio: parada de três apoios, cabeça e mãos no chão e as pernas para cima; parada de mãos, só as mãos no chão e as pernas para cima; “aviãozinho”, apenas um pé no chão e o corpo sustentado na horizontal como uma mesa. Na continuidade, exercícios de equilíbrio unidos às acrobacias básicas, resultando sequências acrobáticas no solo. Daí em diante, intensificando o treino acrobático, o risco aumentava. Com ajuda da *lonja*⁸ passou-se a treinar o rodante, a reversão, o *flic-flac*, o mortal à frente e o mortal para trás, até não precisar mais da *lonja*.

Pode parecer uma descrição unicamente técnica, mas atenção! Depois de tornar o corpo poroso e aberto à percepção e o estudo das formas e percepção com a dança⁹, o treino acrobático joga o tempo todo com o desafio do nosso centro de gravidade, desestruturando e reestruturando numa velocidade que o consciente não é capaz de captar, mas o inconsciente sim, ativando imagens mesmo sem nos darmos conta. Quem nunca despertou de súbito num sonho de queda? Temos a sensação nítida de que estamos caindo ou perdendo o equilíbrio. A ciência nomeia esse fenômeno como *espasmo hípnico* e atesta ser um fenômeno comum a maioria das pessoas, embora possa ser igualmente uma experiência aterradora. As causas são incertas, podendo ser desde estresse muscular, falta de magnésio, etc., mas o que interessa é o quanto essa é uma

⁷ Kuarahy Barretta Fellipe, ator pela UNICAMP, em 2005, iniciou seus estudos em teatro na Escola de Atores do TUCA em São Paulo. Tem trabalhado, além de ator, como professor e diretor tanto no teatro como no circo.

⁸ A *lonja* é um instrumento de segurança para o processo de ensino/aprendizagem das acrobacias, tipicamente circense, que consiste num cinto de segurança afivelado na cintura do acrobata, de onde saem duas cordas nas laterais, que passam por roldanas presas na cúpula do circo e voltam às mãos do *lonjeiro* – o operador da *lonja*, que, ao segurar a corda, garante a segurança do acrobata.

⁹ O trabalho de dança foi conduzido pela bailarina Tatiana Benone, bacharel em dança pela UNICAMP. Com ela, foram exploradas qualidades de movimentos e dinâmicas diferenciadas, colocando o corpo acrobático novamente em xeque, acrescentando ainda novas possibilidades perceptivas e expressivas.

experiência comum e o poder da sensação, conferindo a ideia de queda um valor arquetípico mobilizador. A acrobacia e muitos números circenses tem esse apelo arquetípico da *queda*:

(...) as metáforas de queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indelévels: o medo de cair é um *medo primitivo*. Vamos reencontrá-lo como componente dos mais variados medos. (...) A queda dever ter *todos os sentidos* ao mesmo tempo: deve ser simultaneamente metáfora e realidade. (BACHELARD, 1990, p. 91-93).

Muitas vezes o almoço era coletivo e tinha como principal objetivo melhorar a alimentação do grupo, partindo do princípio básico do treinamento desportivo de ter como frentes de controle de treino: o estímulo, a suplementação e o repouso. Após o repouso, do almoço e de um café - momento propício ao ócio criativo e ao devaneio - iniciavam-se as leituras de textos: peças teatrais, poemas, poesias, de fontes diversas, trazidos pelos integrantes do grupo. Importante sublinhar o estado de absorção desse material pois o corpo não é uma coisa que se pendura no armário depois de usar. O corpo somos nós, não nossa ferramenta. Corpo é sujeito. Estica, salta, gira, cai, come, sente, pensa e descansa. E é esse corpo em um estado singular que agora vai ler: peças, poemas, letras de música, contos, quadrinhos. As leituras foram gradativamente levando à seleção de alguns textos os quais, num processo de depuração realizado por meio de muitas leituras, desembocou na escolha dos textos principais da peça *Árvore no Deserto*: fragmentos de textos dramáticos de Harold Pinter, de uma peça de Luís Fonseca, entre outros.

Findo o primeiro ano de trabalho, o grupo alcançou uma corporeidade muito próxima àquele almejada para a peça, como se os corpos tivessem sido “alfabetizados” numa outra linguagem, com a eficiência e precisão acrobática dada pelo treinamento circense, as possibilidades de jogo e alteridade trazidos pelo teatro e o refinamento expressivo trazido pela dança. Mas não se tinha ainda nenhum esboço da peça. No segundo ano do projeto a dedicação foi dirigida para a composição do espetáculo. Foram mantidos o treinamento circense e os jogos teatrais, utilizando textos selecionados. O grupo experimentava diferentes dinâmicas de leitura, movidas pelos jogos, pelas acrobacias e movimentações, gerando configurações cênicas, esboços de sequências narrativas. As cenas foram recebendo, ao longo do ano, os aparelhos aéreos de circo, de modo que as leituras e os personagens dos textos foram experimentando diferentes movimentações nos aparelhos, ainda sem definição, de acordo com a vontade e a capacidade que cada ator já havia desenvolvido em aparelhos específicos.

3. A escuta, a leitura e o corpo - sujeito

Com frequência, atrás da palavra falada está aquilo que é sabido, mas calado. Meus personagens dizem muito e nada mais sobre suas experiências, suas aspirações, seus motivos e suas histórias. Entre a minha falta de dados biográficos sobre eles e a ambiguidade do que eles dizem, existe um território que não é apenas digno de exploração, mas que é obrigatório explorar.

Harold Pinter.

Na fala do diretor Kuarahy, pode-se vislumbrar como aconteceu a seleção dos textos para *Árvore no deserto*:

Temos que descobrir qual é o material fundamental que está nos movendo e a gente acabou descobrindo que o Harold Pinter tinha vários textos que a gente podia utilizar, que tinham um universo de absurdo, um universo *nonsense* mas extremamente crítico, questionador, da maneira como a gente vive esse universo moderno, atual, urbano, que não é muito diferente hoje em dia da época que o Harold Pinter escreveu. Muitas coisas são exatamente as mesmas questões, elas se mantem., que é viver nesse capitalismo global, sufocado pela experiência das grandes cidades, e uma sensação de impotência e apatia muito grande (Entrevista com Kuarahy, 2018).

No período inicial do processo criativo, o grupo dedicava uma parte do dia de ensaio ao que chamamos em teatro de *trabalho de mesa*, uma leitura acurada, com vistas a destrinchar coletivamente o texto, quase como uma autópsia às avessas: procura-se o que torna um texto vivo. Quais as articulações e jogos de pensamento, quais os movimentos e ações contidos no texto? Quais as metáforas, as imagens materiais que lhe dão um certo temperamento, um sabor singular? Como cada pessoa da equipe (atores, músicos, cenógrafo, figurinista) se relaciona com o texto? O trabalho de mesa é um lugar de muitas perguntas, lugar no qual se busca ativar as potencialidades estéticas, como comenta o encenador carioca Ricardo Kosovski,

Tradicionalmente, tem como ênfase a análise coletiva do texto. A leitura deste pressupõe um trabalho imaginário de situações dos enunciadores verbais: circunstâncias, diálogos, ação, personagens, ideia. Lugar de tonalização que esclareça a construção dramática, a apresentação da fábula, a emergência e resolução dos conflitos. A leitura em torno da mesa é feita buscando-se mentalmente a espacialização dos elementos dinâmicos do drama, para a colocação em relevo do esquema diretor da ação (KOSOVSKI, 2009, p. 62).

O *trabalho de mesa* em teatro propõe antes uma *escuta* do texto, uma escuta do *material*. O que esse material me pede? Como ele me afeta? Como se dão os fluxos entre o imaginário contido no texto, seus aspectos formais e a equipe de criação? Nesta fase do processo os textos eram trazidos intuitivamente pelos integrantes do grupo, de acordo com o gosto dos atores. As escolhas tinham uma baliza ampla: o espaço das grandes cidades, a solidão das grandes cidades, o que pode ser dito e o que deve ser calado, as desigualdades sociais, as pequenas e grandes violências. Importava também que o texto *tocasse* e *movesse* aquele que o escolheu. Porém, uma equipe grande resultou em um número igualmente grande de textos.

Kuarahy então sugere:

Vamos pegar esses textos, fazer um recorte neles, e conseguir desenvolver com os textos uma narrativa única onde cinco atores estão colocados em cada momento da peça num espaço específico numa linha temporal continua. Assumir que não vai ter metáfora, tempo voltando, e não é “isso é sonho” ou “aquilo é realidade”, porque quando a gente começa um trabalho de colagem parece que vai realizar uma cena, então isso é subjetivo, onírico. A gente consegue assumir num certo ponto do processo que é um realismo do absurdo. É uma linha continua do tempo, onde tudo o que acontece na cena é realmente o que está acontecendo com as personagens e é um diálogo que vai para frente. A partir daí ficou muito mais fácil ir fazendo as colagens. A gente acabou fazendo alterações nos textos também para servir à nossa narrativa (Entrevista com Kuarahy, 2018).

Ainda que apoiado na ideia geral de “colagem”, ou seja, na articulação interna de fragmentos de diversos materiais literários, observa-se na fala do diretor um trabalho de tessitura dramática que, sem desconsiderar o lugar de origem de cada fragmento, preocupa-se com o movimento temporal de uma narrativa única. A leitura, discussão e seleção teceu fragmentos de diversos textos. O primeiro deles foi *O vento que vem*, peça do dramaturgo e cineasta português Luís Fonseca, escrita para o Comuna-Teatro de Pesquisa¹⁰, de 2000. Além de dramaturgo, Fonseca também traduziu peças de Stephen Berkoff, Caryl Churchill, Sam Shepard, David Mamet, Edward Albee, Samuel Beckett e Harold Pinter.

Harold Pinter (1930/2008), apareceu em diversas sugestões. Dramaturgo britânico, ator, diretor, poeta, roteirista foi também combativo ativista político de esquerda, destacando-se pela crítica ao capitalismo, na luta contra a pena de morte, a tortura, a guerra e a repressão. Sua denúncia aos Estados Unidos no discurso proferido como ganhador do Nobel de literatura, em 2005, é ainda extremamente atual, especialmente na situação na qual se encontra o Brasil e boa parte da América Latina:

Os crimes praticados pelos Estados Unidos são sistemáticos, constantes, cruéis, impiedosos, mas muito pouca gente toca no assunto. É por obra dos Estados Unidos que é assim. Eles manipulam o poder com extrema frieza no mundo todo fazendo-se passar por força universal do bem. (...) as ações dos Estados Unidos pelo mundo afora deixavam claro que eles haviam chegado à conclusão de que tinham carta branca para fazer o que bem entendessem. A invasão pura e simples de um Estado soberano nunca foi o método favorito dos Estados Unidos. De modo geral, eles sempre preferiram o que chamam de "conflito de baixa intensidade". Isto significa que milhares de pessoas morrem, porém mais lentamente do que se jogássemos uma bomba sobre elas (PINTER, 2005, p. 1).

Sua obra conjuga elementos existenciais, absurdos e metafísicos. Escreveu peças como *Festa de Aniversário* (The Birthday Party, 1957), *O Porteiro* (The Caretaker, 1959), *Traição* (Betrayal, 1978) e *Volta ao Lar* (Homecoming, 1965), que além de amplamente encenadas foram adaptadas para o cinema. De Harold Pinter¹¹ foram selecionados alguns trechos e fragmentos de suas Cenas Curtas: “Monta-Cargas”, “Ponto de ônibus” e “Estação Vitória”.

No mesmo discurso citado acima, como ganhador do discurso que levou o título de *Arte, verdade e política*, ele fala sobre seu processo de criação:

Não há distinções rígidas entre o que é real e o que é irreal, nem entre o que é verdadeiro e o que é falso. Uma coisa não é necessariamente falsa ou verdadeira, ela pode ser tanto verdadeira como falsa. [...] A verdade no teatro é sempre fugidia. Você nunca a encontra, realmente, mas a busca é compulsiva. A busca é claramente o que motiva o empreendimento, é a sua tarefa. (...) Muitas vezes me perguntam como minhas peças nascem. Não sei dizer. Nem posso resumir minhas peças, exceto dizendo que isso é o que aconteceu. Isso é o que eles disseram. Foi isso o que fizeram. A maior parte de minhas peças é engendrada por uma frase, uma palavra, uma imagem. A palavra dada é geralmente seguida por uma imagem. [...] A linguagem na arte permanece uma transição altamente ambígua,

¹⁰ FONSECA, Luis. *O Vento que vem*. In: *Cinco Peças Breves: Don Juan em Sua Companhia; Homem Mau; O Vento que Vem; A Portageira da Brisa, Passagem*. Campo das Letras, 2002.

¹¹ PINTER, Harold. *A Festa de Aniversário e O Monta-Cargas*. Tradução: Alexandre Tenorio. São Paulo: José Olympio, 2016. PINTER, Harold. *Teatro 2*. Lisboa: Relógio d'água, 2002. PINTER, Harold. *The Dwarfs: And nine revue sketches*. Nova York: Dramatics Play Service, 1999. p. 35-36.

uma areia movediça, um trampolim, um lago congelado que pode ceder sob os pés do autor a qualquer momento (PINTER, 2005, p. 1).

A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal, foi outro material nesse tecido híbrido que compõe a peça. Uma história em quadrinhos de Lourenço Mutarelli¹², autor que também transita entre as linguagens do cinema, do teatro e da literatura. Neste trabalho o próprio ato de contar uma história é desdobrado em metalinguagem: vemos nos quadrinhos os dilemas de criação do autor, seu alter-ego em desdobramentos na ficção, sua busca nas memórias de infância para entender quem ele é, revelando a própria busca da identidade como um processo de inventar-se.

A poesia de Bertolt Brecht¹³ também compôs a colagem de *A Árvore no Deserto*. Brecht (1898-1956) foi poeta, dramaturgo e encenador alemão. Com a ascensão do nazismo, passa diversos anos de sua vida no exílio, em vários países, escrevendo parte de sua obra nesses trânsitos. Alguns de seus textos mais conhecidos são: *Mãe coragem e seus filhos* (1941), *Ascensão e Queda da cidade de Mahagonny* (1930) e *O Círculo de Giz Caucásico* (1948). Faleceu em 1956, em Berlim Oriental. Um dos grandes escritores da história do teatro, é autor e diretor de um teatro político, escrito com profundo conhecimento do espaço vivo da cena, em conexão com os atores, colaboradores, tradutores e, em especial, em profunda conexão com a música, a exemplo de sua parceria com Kurt Weill, Hanns Eisler e Hindemith. *A árvore em fogo*, foi o poema que inspirou a peça, como um duplo da árvore no deserto, como se a árvore do poema tivesse permanecido em sua grandeza de ruína, como testemunho entre os tempos, grafitada pelo ator logo na no Prólogo de *Árvore no deserto*, “Por um instante fica erguida contra o céu escuro/ E então/ Desaba”.

Compôs ainda esse patchwork o *Paradoxo do Pensamento Científico – Artista num Monólogo sobre o Universo*, de José Javier Saéz Acuña¹⁴. Acuña, além de malabarista, músico e acrobata, é físico graduado na Universidade de Concepción (2003), doutor em Física pela UNICAMP (2009) e professor adjunto do Centro de Ciências Naturais e Humanas da Universidade Federal do ABC. Seu monólogo também transita sobre a instabilidade na construção de identidade, fluida e sempre ameaçada, quer frente as grandes cidades, quer frente a grandeza do universo. É justamente essa instabilidade que será acentuada pelo real desequilíbrio dos corpos em performance circense.

OPERADOR – Existe uma parte de mim que eu conheço e você conhece
Existe uma parte de mim que eu conheço e você não conhece
Existe uma parte de mim que você conhece e eu não conheço
Existe uma parte de mim que nem eu e nem você conhecemos.

4. Acrobacias como dramaturgia

O espetáculo *Árvore no Deserto*, utilizou-se de diferentes linguagens artísticas como o grafite e a poesia, a dança e o teatro físico, a música e, sobretudo a acrobacia enquanto estratégia de construção de uma dramaturgia performativa, no sentido do risco físico real que apresentam os números circenses. Pequenos e grandes riscos: a queda de uma bolinha que escapa da mão do

¹² MUTARELLI, Lourenço. *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal*. São Paulo: Devir, 2005. Lourenço Mutarelli nasceu em São Paulo em 1964. É escritor, ator, dramaturgo e quadrinista brasileiro. Escreveu *O Cheiro do Ralo* (2002), *Diomedes – a trilogia do acidente* (trilogia publicada entre 1999 e 2002), *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal* (2006).

¹³ BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. São Paulo: Editora 34, 2007.

¹⁴ ACUÑA, Jose J. S. *Paradoxo do Pensamento Científico – Artista num Monólogo sobre o Universo*. Escrito em 14/02/2001 em Santiago do Chile e traduzido pelo autor em português em 07/10/2005. Não publicado.

malabarista, corpos sobre corpos em saltos, aparos e quedas, o desabar deslizando pelo tecido, de cabeça para baixo, parando a poucos centímetros do chão, o corpo em voo no pendulo do trapézio.

Curioso paradoxo: uma situação ficcional, palavras e vidas alheias ao ator, guardadas em latência na forma escrita são dinamizadas pela imaginação na leitura e corporificadas pela cena. Na cena, a *ficção vive*, mas se dá a ver na dupla existência de ficção e atuação. Ela toma um *corpo outro* que não deixa de ser *outro*. Acordo, convenção: sabemos tratar-se de ator e personagem. Mas a acrobacia afirma um corpo real, em situação de risco real, risco incontestável, arquetípico, alheio àquela ficção, porém aqui, dela decorrente. Os micro-sobressaltos, sustos e desequilíbrios da leitura ganham escala máxima no corpo do ator em performance acrobática e não há mais separação entre ficção e real. Na plateia, nossos neurônios espelhos nos fazem sentir na nossa carne a realidade da ficção e a ficção da realidade.

Os neurônios espelho desempenham uma função crucial para o comportamento humano. Eles são ativados quando alguém observa uma ação de outra pessoa. O mais impressionante é o fato desse espelhamento não depender obrigatoriamente da nossa memória. Se alguém faz um movimento corporal complexo que nunca realizamos antes, os nossos neurônios-espelho identificam no nosso sistema corporal os mecanismos proprioceptivos e musculares correspondentes e tendemos a imitar, inconscientemente, aquilo que observamos, ouvimos ou percebemos de alguma forma (GAWYSZEWSKI; LAMEIRA; PEREIRA, 2006, p. 129).

Foi no tecer desta peculiar dramaturgia acrobática que o grupo foi gestando uma linguagem híbrida na qual a atuação e a acrobacia dialogam, sobrepõem-se e interagem de forma a potencializar as intenções, os objetivos da cena, com o intuito de criar uma dramaturgia de movimento de caráter poético e não literal. Ao contrário do que afirma Pencenat (2009), o grupo não trabalhou com a noção de “performance atlética” versus “performance de ator”, mas sim com uma composição híbrida que não esconde suas fissuras.

Juntar os personagens aos aparelhos circenses e às acrobacias foi um desafio para o processo criativo do espetáculo, pois muitas vezes o corpo que executava uma técnica acrobática não era o mesmo corpo do personagem. O desafio de manter certa verossimilhança ampliou o entendimento e a própria performance da acrobacia e dos aparelhos como trapézio e tecido, pois fez-se necessário tornar crível que um determinado personagem frágil ou mesmo exausto fosse capaz de uma movimentação incrível, porém, sem derrubar sua “máscara de personagem”. À princípio, isso poderia excluir a acrobacia de uma cena ou de um personagem da peça. Mas aceitar esse desafio propiciou um mergulho mais profundo no coração de cada acrobacia, buscando associar a sensação de cada uma delas, tencionando ao máximo a exigência do sucesso e o medo do fracasso, matizando cada uma delas com maior ou menor energia, mais ou menos cor, mais ou menos dinâmica de impacto. A acrobacia passou a ser utilizada pelo grupo para transformar os estados do ator e criar a energia da cena. A percepção de que estas ondas poderiam entrar em ressonância, proveniente do trabalho com a dança, definiu a ordem das acrobacias durante a peça, norteador as sequências das cenas e trazendo aos textos uma ordem dramaturgic. Deste modo, cada personagem teria suas acrobacias como ponto de fuga para a expressão de suas angústias e emoções vivenciadas em meio aos conflitos registrados em uma metrópole, tais como, trânsito, chuva, alagamento, acidentes etc., além dos embates sociais de classe, de gênero, de geração e de poder.

A inserção das acrobacias é circunstancial, uma vez que elas aparecem em uma determinada situação em função da cena, mas, ao inseri-las, elas passam a ser um fator de transformação da própria circunstância que vai mexer no personagem, mudando sua trajetória

no espaço e sua relação com o meio, e transformando radicalmente a atuação, por se tratar de uma outra linguagem a qual exige outro tipo de empenho e altera o *bios* do ator.

A intensão guia de *Árvore* foi transmitir ao público a mensagem, ou melhor a sensação de que as coisas não estão em seu equilíbrio, que a desigualdade e injustiça social gera violência, que dinheiro gera aprisionamento num sistema injusto e desumano, enfim, de que “as coisas não vão bem”. No conflito entre voo e queda, o modo de utilização da acrobacia na dramaturgia apontou para possibilidade de libertação via transformações internas de cada indivíduo em suas escolhas, pensamentos e ações no seu cotidiano. Selando esse pensamento, o espetáculo encerrava com o número de pirofagia “Fogo na Babilônia”, reduzindo tudo a cinzas, como no poema de Brecht, para que algum Fenix renasça.

5. O desenvolvimento das cenas do espetáculo *Árvore no Deserto*

Prólogo: Grafite

Um jovem grafita um deserto em um painel que representa um tapume de construção de uma grande cidade. Ao terminar a pintura, dança em frente à sua pintura e declama um poema como uma espécie de assinatura da obra. Ao terminar o poema, ele sai de cena e se dirige à mesa de luz, uma vez que ele exerce também a função de iluminador, um iluminador que irá “pintar” a cena.

Antes de entrarem os atores da peça, os três músicos se posicionam; um deles vai, em cenas posteriores, atuar como um dos personagens: o músico. Depois dos músicos, entram em cena o Sócio Principal, a Mulher, o Operador e o Taxista.



Figura 1 - Grafite. Fonte: acervo do Ponte pra Lua. Foto: Rodrigo Torii. Edição: Tobias Rezende

Cena 1: Deserto

Operador e o Taxista se sentam no carro e no percurso para o trabalho iniciam um diálogo. São velhos amigos que trabalham em uma mesma empresa de rádio-táxi – um como taxista e outro como operador na central. O primeiro é mais novo e está insatisfeito com a vida na cidade: trânsito, violência, desigualdade social. O Operador, mais velho, mesmo cansado da mesmice do trabalho, tem uma posição mais acomodada, gastando seu tempo contando histórias de amor por ele vividas. Papo vai, papo vem, a conversa leva a uma discussão banal sobre diferentes visões de mundo, com ambos se agredindo verbalmente. A saída de ambos do carro na chegada ao trabalho, com a retirada do carro do meio da cena por eles, marca o final da primeira cena.



Figura 2 - Deserto. Fonte: Acervo do Ponte pra Lua. Foto: Rodrigo Torii. Edição: Tobias Rezende.

Cena 2: Monta-Cargas

O Sócio Principal e o Músico fazem o reconhecimento do local onde irão executar um serviço escuso, num pequeno quarto escuro no porão de um estabelecimento abandonado. São dois matadores de aluguel. Jogam conversa fora lembrando serviços anteriores, pulverizando lamentos do desconforto das condições de sua profissão. O Músico lamenta nunca ter conseguido planejar seu serviço por se tratar de uma situação de risco, clandestina, da qual só tomam conhecimento alguns minutos antes de sua execução. As informações sobre o trabalho do dia começam lentamente a chegar por meio de códigos em bilhetes trazidos por um monta-cargas, representado pela Mulher no tecido acrobático. Após momentos de tensão, ambos percebem que a vítima desta vez é o próprio Músico, talvez por ter falado demais sobre o último serviço ou por sempre perguntar demais sobre a organização. O Sócio Principal decide não executar o serviço e ambos fogem.



Figura 3 - Monta-cargas. Fonte: Acervo do Ponte pra Lua. Foto: Rodrigo Torii. Edição: Tobias Rezende.

Cena 3: Ponto de Ônibus

Num ponto de ônibus, encontram-se os dois matadores de aluguel: o Sócio Principal e o Músico, o Operador da central de táxi e a Mulher.

A inquietude dos dois primeiros, em decorrência da fuga, revolta a mulher, que se sente oprimida, iniciando um discurso em defesa das mulheres, em razão de não ter obtido deles resposta a uma pergunta, além de eles terem tomado seu lugar na fila do ônibus. A Mulher recorre ao Operador da central de táxi para que o mesmo a ajude a denunciar os outros dois, mas este chama o primeiro táxi que passa e vai embora. Ao perceberem que a Mulher insistia em denunciá-los, os dois matadores fogem sorrateiramente, ficando ao final da cena somente a Mulher. Dá-se o encontro do Taxista com a Mulher: ela falando sozinha, o que nas entrelinhas dá a entender sua vontade de tirar a própria vida. O Taxista se aproxima iniciam um diálogo que vai se transformando em paixão, expressa por meio de uma dança culminando em uma sequência de tecido acrobático e trapézio fixo.



Figura 4 - Ponto de Ônibus. Fonte: Acervo do Ponte pra Lua. Foto: Rodrigo Torii. Edição: Tobias Rezende.

Cena 4: Estação Vitória

Sequência de trapézio em balanço, interrompida por uma chamada da central de táxi. O Operador tenta contato com o taxista para a realização de um serviço específico, provavelmente ligado a máfia para quem trabalham os matadores de aluguel, mas o Taxista se nega a executar a corrida, por se encontrar no táxi com a Mulher pela qual está apaixonado, planejando uma fuga com o táxi da empresa. Em meio a discussão entre Taxista e Operador, que insiste que se trata de um serviço com ótima remuneração, o Taxista revela seu plano de fuga.



Figura 5 - Estação Vitória. Fonte: Acervo do Ponte pra Lua. Foto: Rodrigo Torii. Edição: Tobias Rezende.

Cena 5: Fogo na Babilônia

O Operador, que não aguenta mais a pressão do trabalho, deixa seu posto e executa uma sequência de malabares, marcando o início da dança final com a participação de todos os personagens da peça. A dança termina com o “Fogo na Babilônia”, espetáculo pirofágico que marca o final da peça.



Figura 6 - Fogo na Babilônia. Fonte: Acervo do Ponte pra Lua. Foto: Rodrigo Torii. Edição: Tobias Rezende.



Figura 7 - Pirofagia. Fonte: Acervo do Ponte pra Lua. Foto: Rodrigo Torii. Edição: Tobias Rezende

6. Da leitura acrobática à ideia de outras quedas

Ao fazer uma crítica contundente às grandes metrópoles, *Árvore no Deserto* vem denunciar as condutas usurpadoras dos direitos humanos, dos direitos da Natureza, aviltados e destruídos pela ganância neoliberal, consumista, *pesada*. Aqui compreende-se o Teatro como atitude política catalizadora e agente de difusão de pensamentos e sentimentos revolucionários, avesso aos princípios dos meios de vida da sociedade moderna, pautada no consumo exacerbado, regida pelo capital neoliberal gerador de desequilíbrio e injustiça, que oprime as reflexões e ações sociais sustentáveis, saudáveis, como uma tarde no Circo, que se apresenta sempre com brilho, calor, emoção e alegria para sobreviver, sem medo de ser feliz. Que caiam as bastilhas, as bolsas e as tiranias para que possamos renascer das cinzas e voar!

Referências

ACUÑA, Jose J. S. *Paradoxo do Pensamento Científico* – Artista num Monólogo sobre o Universo. Escrito em 14/02/2001 em Santiago do Chile e traduzido pelo autor em português em 07/10/2005. Não publicado.

ARAUJO et al. *Estudo de Caso*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação). Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, Portugal, 2008.

BERGAMASCO, J. G. P. *Processo criativo da Árvore no Deserto: acrobacias na dramaturgia*. 2019. Mestrado (dissertação). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/335208>>.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. São Paulo: Editora 34, 2007.

FONSECA, Luis. O Vento que vem. In: _____. *Cinco Peças Breves: Don Juan em Sua Companhia; Homem Mau; O Vento que Vem; A Portageira da Brisa, Passagem*. Porto (Portugal): Campo das Letras, 2002.

GAWYSZEWSKI, L. G.; LAMEIRA, A. P.; PEREIRA Jr., A. Neurônios Espelho. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 123-133, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v17n4/v17n4a07.pdf>>.

KOSOVSKI, Ricardo. Da mesa para a cena. *Olhares*, n. 1, 2009. p. 62-65.

MUTARELLI, Lourenço. *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal*. São Paulo: Devir, 2005.

PENCENAT, Corine. Atleta, ator, artista? In: WALLON, E. (Org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PINTER, Harold. *A Festa de Aniversário e O Monta-Cargas*. Tradução: Alexandre Tenorio. São Paulo: José Olympio, 2016.

PINTER, Harold. *Teatro 2*. Lisboa: Relógio d'água, 2002.

PINTER, Harold. *The Dwarfs: And nine revue sketches*. Nova York: Dramatics Play Service, 1999. p. 35-36.

PINTER, Harold. *Arte, verdade e política*, Discurso na entrega do Nobel de literatura, 2005. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-do-premio-nobel-harold-pinter,20051209p3608>>.

SCIALOM, Melina. *Laban Plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2017.

Sobre os autores

José Guilherme Bergamasco (Zuza) é mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas e graduado em Educação Física pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Fundou o Espaço Cultural NanoCirco, onde atua como diretor artístico e professor; em 2018 o espaço se tornou Ponto de Cultura. É professor de circo em escolas e em projetos sociais. É integrante do grupo cênico Ponte Pra Lua. Foi professor de Técnicas Circenses do Depto. de Artes Cênicas da UNICAMP de 2012 a 2015. Tem experiência nas áreas de circo, teatro, dança, direção cênica, música.

E-mail: josebergamasco1983@gmail.com.

Veronica Fabrini é Bacharel em Artes Cênicas e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com pós doutorado em Filosofia e Teatro pelo Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. É professora/pesquisadora do Instituto de Artes da Unicamp, membro dos Grupos de Pesquisa Pindorama (Unicamp) e Íman: Imagem e Mito nas Artes da Cena (UFG). É fundadora e diretora artística da Boa Companhia, e atriz. Suas investigações transitam pelos estudos feministas, decoloniais e imaginário.

E-mail: vefabrini@gmail.com.

FRICÇÕES, FISSURAS OU TRANSBORDAMENTO DE LINGUAGEM NAS ARTES?

FRICCTIONS, FISSURES OR LANGUAGE OVERFLOW IN ARTS?

Thaís Gonçalves¹

Resumo: O que resta de uma linguagem artística quando os verbos de ação parecem sinalizar o desejo de não definir contornos para a produção em artes? Desconstruir, borrar fronteiras, subverter e esgarçar as lógicas, os conceitos, os corpos e a própria arte são palavras presentes no universo contemporâneo da produção artística em seus diferentes modos de expressão. Há autores de outras áreas, alheias às artes, como o espanhol Jorge Larrosa e o alemão Hans Ulrich Gumbrecht, cujas áreas de atuação são, respectivamente, educação e literatura, que enunciam, em contextos diferentes, um desejo de operar fora da linguagem. Os artistas plásticos brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica desafiam, desde os anos 1960, as artes em sua linguagem ao proporem uma arte sem mediação. Seria uma arte fora da linguagem? Neste texto desejo me movimentar nessa questão para pensar o que faz variar e compor a linguagem quando sua natureza é a artística.

Palavras-chave: Linguagem artística; arte contemporânea; lógica da sensação.

Abstract: What is left of an artistic language when action verbs seem to signal the desire not to define contours for art production? Deconstructing, blurring boundaries, subverting and fraying logic, concepts, bodies and art itself are words present in the contemporary universe of artistic production in its different modes of expression. There are authors from other areas, outside the arts, such as the Spanish Jorge Larrosa and the German Hans Ulrich Gumbrecht, whose areas of expertise are, respectively, education and literature, which enunciate, in different contexts, a desire to operate outside language. Brazilian plastic artists Lygia Clark and Hélio Oiticica have been challenging, since the 1960s, the arts in its language by proposing an art without mediation. Would it be an art out of language? In this text I want to move on this question to think about what makes language vary and compose when its nature is artistic.

Keywords: Artistic language; contemporary art; logic of sensation.

Desconstruir, atravessar e borrar fronteiras, subverter e esgarçar as lógicas, os conceitos, os corpos, a arte. O que resta de uma linguagem artística quando os verbos de ação parecem sinalizar o desejo de não definir contornos para a produção em artes? São imperativos da contemporaneidade nas artes ou fricções que vitalizam o ato de criação na própria condição criadora? Operar dentro da linguagem ou fora dela? Eis uma questão que ecoa em mim desde a defesa da minha tese de doutorado em Dança e em Artes da Cena, em janeiro de 2018, realizada em regime de co-tutela, respectivamente junto à Universidade de Lisboa (ULisboa) e à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Ao pesquisar sobre as sensações como mobilizadoras para a criação em dança e as relações de um certo modo de subverter a lógica dos corpos pela lógica das sensações, por mim relacionadas a um modo antropofágico de criação, me deparei com autores de contextos alheios às artes do corpo, de realidades distintas entre si, que enunciavam ser preciso expressar-se fora da linguagem e por um viés corporal e sensorial. O que me despertou curiosidade pois, de algum modo, o termo “linguagem” aplicado ao universo das artes me parecia um tanto descabido para

¹ Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil.

a natureza inerente a esse campo de saberes em suas diferentes manifestações sejam visuais, cênicas, sonoras, sensoriais.

Meu movimento era de idas e vindas. Por um lado, o termo “linguagem” me soava tanto limitador quanto desafiador, por desdobrar-se na necessidade de se apreender certos códigos e, com eles, ser capaz de operar uma gramática para, enfim, tornar-se hábil a criar poeticamente. Nesse aspecto, é possível dizer que há, entre nós, analfabetos funcionais da arte, tanto do ponto de vista da apreciação como da própria produção artística. Sendo assim, seguiria válida a máxima das vanguardas modernistas e contemporâneas de que se o público não entende uma obra de arte é porque ele não tem conhecimento para tal, não foi exposto suficientemente a certos conteúdos e, portanto, não tem como fazer uma leitura apropriada das criações artísticas. Por outro lado, como explicar que certas criações artísticas, em seus mais diferentes formatos – espetáculos de grande público ou intimistas, instalações, intervenções, entre outros –, possam atingir um leigo em artes tão profundamente a ponto de mudar o seu modo de sentir, perceber e ver o mundo?

Será que é preciso ser alfabetizado nas linguagens das artes – dança, teatro, artes visuais, música – para ser atingido por uma criação artística quando ela se enuncia no mundo? O quanto os artistas são suficientemente alfabetizados para subverterem as lógicas dos corpos, das ideias, dos conceitos, do nosso modo de sentir, perceber e ver o mundo? Com essas indagações, convido o leitor deste texto para tatear, comigo, uma pergunta que a filósofa portuguesa Ana Godinho me fez na minha defesa de doutorado: será mesmo preciso que a arte opere fora da linguagem ou será que a linguagem das artes opera de outro modo e, portanto, seria próprio de sua natureza os movimentos de desconstruir, esgarçar, subverter para refazer, reorganizar, reposicionar a sua própria linguagem?

1. Fora da linguagem?... Respirar

Nas duas últimas décadas assisti com curiosidade um interesse cada vez maior da filosofia, da educação e da literatura pelo corpo. Essas áreas pareciam tratar das afeções dos corpos de um modo muito mais contundente e eficaz do que os “reles” artistas da cena. Por vezes, sentia que eu não estava habilitada para falar sobre a matéria relativa ao meu próprio ofício de formação profissional. Essa sensação era compartilhada por diversos colegas. Cheguei a ter uma proposta de comunicação recusada, recentemente, em um congresso sobre o gesto, muito embora eu propusesse uma discussão sobre o modo como o gesto estava sendo repensado por uma criadora em dança, nos termos dessa linguagem artística. Um tipo de recusa que percebo não se limitar a mim e nem a este contexto específico.

Possíveis ressentimentos à parte, o que de fato me despertou a atenção foi perceber que, de algum modo, era urgente falar do corpo e da arte em diferentes contextos, para além do campo artístico. Afinal, não é porque cada um de nós habita um corpo que o conhece em sua plenitude. Ele, o corpo, já não se constitui como uma evidência inquestionável, como diz o filósofo José Gil (2004), portanto nem como um sujeito suposto saber, ou ainda como um objeto/instrumento suposto saber.

Na filosofia, destaco alguns movimentos que me parecem interessantes no sentido de uma compreensão das afeções dos corpos. O filósofo francês Gilles Deleuze se aproximou do pintor Francis Bacon para extrair, dele, o que se tornou o título de seu livro *Francis Bacon: a lógica da sensação* (2007). Segundo o Deleuze, é preciso “pintar com as forças”. José Gil fez uma importante contribuição para o campo da dança ao escrever *Movimento total: o corpo e a dança* (2004), onde dedicou-se a compreender de perto a criação de coreógrafos, tais como Yvonne Rainer e Steve Paxton. Artistas pós-modernos americanos, pertencentes a uma geração que efetivamente esgarçou o mais que pôde a noção do que é dança, portanto abrindo e desafiando à exaustão a constituição dessa arte como linguagem.

Tal esgarçamento tem como importante referência a obra *A fonte* (1917) de Marcel Duchamp, o famoso urinol invertido que instaurou a recorrente e espinhosa pergunta: “o que é arte?”. O momento histórico que se segue é de um aparente pessimismo, pois chega-se a falar no fim da arte. Período entre e pós-grandes guerras mundiais no século XX, diversos autores apontam para o fim das grandes narrativas com projetos delineados de antemão para um futuro evolucionista. Haveria, nessa atmosfera apocalíptica, um porvir no campo das artes? Haveria ainda arte ou este seria o seu fim? Não à toa, a geração de artistas pós-modernos americanos passou a questionar a necessidade de um conhecimento técnico para produzir suas criações. Na dança, essa geração trouxe para o campo das artes um corpo cotidiano, pedestre, um corpo sem referencialidade específica de uma organização prévia de como mover-se. Foi um momento em que se propalou até mesmo a ideia de uma não-arte. Sendo não-arte seria uma não-linguagem?

Pensando com Gilles Deleuze, de que as pessoas se constituem como agenciamentos coletivos de enunciação, acredito ser possível inferir que, quando abordamos o corpo, estamos diante de aspectos que envolvem sua enunciação no mundo, sua composição de gramáticas e, portanto, de linguagens. Parece-me sintomático que outros campos alheios às artes venham se interessando e se apropriando das discussões em torno do corpo e dos modos não-verbais de enunciação, algo bastante próprio da natureza das linguagens artísticas e do modo como certos artistas se expressam/se enunciam/se manifestam no mundo.

“Tremores” é o nome de um livro lançado no Brasil pelo espanhol Jorge Larrosa, em 2015. Este autor atua fortemente no campo da educação, mais especificamente na filosofia da educação. Com o subtítulo “Escritos sobre experiência”, Larrosa dimensiona a experiência como aquilo que nos acontece, para o que se passa nos corpos. Porém, essa dimensão por ele defendida não se limita a uma só pessoa, a uma individualidade. Trata-se de uma dimensão que requer atenção ao outro, a uma coletividade, como explicou o autor em um congresso realizado na mesma ocasião². Nesta obra ele traz, entre os tópicos, as palavras “respirar” e “vibrações”, como que a evidenciar que há outros modos de se vivenciar uma experiência, para além de uma apreensão racional e verbal do mundo.

Ao citar o *Manifesto Surrealista*, de 1924, o autor lembra de uma frase na qual André Breton escreve que a experiência está confinada numa jaula, dando voltas em torno de si. Ao que diz Larrosa:

A suspeita, naturalmente, é que nossa experiência do educativo só nos acontece mediada ou enquadrada ou enjaulada pelas operações de categorização, de tematização, de ordenação, de desierarquização, de abstração, etc., que constituem as lógicas de nossos saberes e de nossas práticas. Porém **há algo, seja isso o que for, que está fora da jaula** e não podemos senti-lo, ou dizê-lo, ou pensá-lo, a partir de uma experiência enjaulada. Talvez sejamos nós mesmos os que damos voltas e mais voltas sobre nós mesmos, sem nenhum outro, sem nenhum exterior, sem nenhum acontecimento, sem nenhuma surpresa, sem nada distinto a nós mesmos (ou a nossas projeções, ou a nossos desejos, ou ao que já sabemos, ao que já pensamos, ao que já queremos...) que nos atinja, ou que nos aconteça, ou que nos enfrente. E talvez nossa vontade de viver tenha a ver às vezes com um **desejo de tirar a experiência da jaula, de fazê-la sair, de abri-la para o lado de fora**, com um desejo de sairmos nós mesmos da jaula (LARROSA, 2015, p. 105-106 – grifos meus).

² Anotações do mini-curso *Palavra muda. Sobre los lenguajes de la experiencia y las experiencias del lenguaje*, ministrado por Jorge Larrosa no II Seminário Internacional de Filosofia, Poética e Educação, com o tema *Habitar poeticamente a educação*, entre os dias 19 e 21 de outubro de 2015, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.

Esse algo que está no exterior, que não encontra fronteiras, nem nomes e nem determinações pode ser, segundo Larrosa, associado à noção de liberdade, àquilo que libera de uma asfixia e, portanto, nos faz respirar. Estaria, então, no fora da linguagem a potência de criação, do que faz respirar a arte quando ela subverte a lógica dos corpos e nos faz ver, perceber e sentir o mundo de um modo diferente? *Ver com olhos livres*, como dizia Oswald de Andrade?

O autor alemão Hans Ulrich Gumbrecht, que atua no campo da literatura, tem chamado atenção dos pesquisadores em artes do corpo ao tratar, nas humanidades, da noção de produção de presença. Para ele, há algo que o sentido não consegue transmitir. Essa transmissão pede uma presença que, para o autor, está ligada àquilo que se pode experimentar fora de uma linguagem, dizendo respeito a ritmos, volumes, vibrações, sensações que não encontram nas palavras um modo de serem explicadas, constituindo uma outra sensibilidade. Os efeitos de presença, em Gumbrecht, estão relacionados às experiências vividas, às percepções físicas, àquilo que nos retira do mundo cotidiano e nos faz friccionar e deslocar situações e experiências já conhecidas, dadas, normatizadas. Estar presente, nesse aspecto, é viver uma experiência antes de qualquer possibilidade de interpretação, julgamento, controle, padronização, imagens e dramaturgias prévias (GUMBRECHT, 2010; GONÇALVES, 2016).

Antes de avançar no que Larrosa e Gumbrecht nos provocam a pensar a respeito da linguagem, gostaria de me deter no que eles parecem apontar: uma experiência sem mediação, que se dá diretamente nos corpos.

2. Que corpo, qual arte, com que linguagem?

Uma arte sem mediação é a proposta dos artistas plásticos brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica. Ambos produziram obras para serem vestidas, atravessadas, experimentadas e sentidas, que foram colocadas no mundo entre os anos 1960 e 1980. Uma arte cujo foco não está na forma, mas naquilo que as pessoas podem viver na relação com os objetos, os quais devem, invariavelmente, serem tocados e experimentados. Tais objetos – sensoriais e relacionais, no caso de Clark; ou parangolés e instalações para entrar e ficar, no caso de Oiticica – são, por eles, perspectivados como proposições vivas e não como meros objetos manipuláveis. Ambos desejavam fazer arte fora das normas instituídas. Nunca localizaram seus trabalhos como *body art* ou como *happening*, pois diziam que ainda residia nessas formas artísticas algo de espetacular, a ser visto e apreciado, delimitando um espaço de apresentação, o que não correspondia às proposições desses artistas. Clark chegou a dizer que arte, igreja e museu são instituições que já não existem, mas as pessoas não se dão conta (GONÇALVES, 2018).

Lygia Clark propõe um “singular estado de arte sem arte” (CLARK, 1980, p. 28), portanto sem a mediação institucional. Clark e Oiticica oferecem como exercício artístico cindir com a relação dual entre sujeito e objeto, entre a arte e o público/espectador passivo, pois fazem da arte uma experiência que se dá na própria relação entre corpos, humanos e não-humanos, sem apelo imagético, simbólico, representacional. Afinal, seus objetos são feitos de materiais ordinários, igualmente sem apelos, os quais, em si, não despertam curiosidades. A obra se faz quando, na relação com o outro, os corpos se põem a inventar possibilidades de usos, de movimentos, de danças, de imaginação, em suma, de criação – e esta se dá na chave de uma co-criação, sempre compartilhada, sempre em ato.

Tratam-se de proposições que afetam diretamente os corpos, por um viés sensorial. O desejo não é que os corpos identifiquem, categorizem, enquadrem – enjaulem, para lembrar a provocação de Larrosa – os objetos e/ou a experiência. Ao mobilizar as sensações, tais propostas não estimulam apenas um sentir a pele, o seu calor e o que está na superfície de inscrição dos corpos. Os artistas querem que suas peças se confundam com a pele e com as

sensações, para acionar uma linguagem pré-verbal. Portanto, uma linguagem relativamente livre de interpretações, julgamentos, finalidades, que chegue aos corpos antes que eles possam ser capturados por um mapa prévio de sensações e percepções de mundo, deslocando, pela relação corporal, os sentidos e abrindo os corpos a outras possibilidades sensoriais e perceptivas, portanto outros modos de ver, perceber e sentir o mundo.

Trata-se de gerar sensações das quais não se tem registro ou de sincronizar, em movimento, vários registros nunca antes combinados, provocando uma convulsão sensorial. Esses são destaques do pesquisador do movimento Hubert Godard (2006) a respeito da obra de Lygia Clark, em entrevista a Suely Rolnik publicada no catálogo da exposição da artista na Pinacoteca de São Paulo, em 2006, intitulado *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra*. Clark nos convida, segundo Godard, a um modo de mover os filtros de uma sensorialidade marcada pela linguagem e pela percepção enquadrada e objetificada de mundo. Ao propor uma experimentação que produza um mergulho subjetivo pela perda de noções gravitacionais e por ativar camadas de sensações menos marcadas pela linguagem, o pesquisador diz que o trabalho da artista, com os objetos relacionais, recoloca em movimento o imaginário, permitindo ao corpo operar por ele mesmo, rompendo com monopólio de um sentido sobre o outro, com a neurose da percepção, nas dinâmicas da relação de si com o mundo.

O trabalho sobre a sensorialidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí o seu lugar. [...] Os sentidos agem entre si, assim, sem parar, e há frequentemente conflitos de informação de um sentido ao outro (GODARD, 2006, p. 76).

E aqui vale lembrar o sub-título da obra de Gumbrecht: “o que o sentido não consegue transmitir” (2010). Para o autor, é preciso oscilar entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido, ao que ele pontua: “só os efeitos de presença apelam aos sentidos” (GUMBRECHT, 2010, p. 15). O que me faz pensar na frase de Suely Rolnik sobre o desafio das sensações aos corpos: “Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha” (ROLNIK, 2002, p. 3). Portanto, a dimensão de uma experiência vivida com o corpo, pelo viés sensorial, evoca outros rearrajos de sentidos – consequentemente de interpretações, julgamentos e, até mesmo, categorizações – que nos fazem variar e compor outros modos de ver, perceber e sentir o mundo.

Lygia Clark e Hélio Oiticica seguem nos provocando, na contemporaneidade, pois é desejo deles que cada um de nós possa desenquadrar a percepção. Acrescento, ainda, com Larrosa, que ambos nos alertam para os riscos de um enjaulamento de nossos mapas de sentidos, de nossa elaboração de linguagem. Afinal, ambos propõem o fim do quadro como suporte da arte, ao que se segue também a necessidade de desenquadrar o corpo e, com ele, descolonizar a nossa percepção. Mas isso não é tarefa das mais fáceis, pois ainda é comum entendermos os corpos, sobretudo dos artistas, como suportes para as obras de arte, reiterando uma lógica que separa sujeito e objeto, que dicotomiza a relação entre artista e público, que separa sensação e razão, sentir e pensar.

Essa relação tem um demarcador histórico importante: o projeto de modernidade instaurado a partir do século XV. Numa retomada do pensamento platônico, que defende um mundo ideal descolado do mundo real, as sensações foram dicotomizadas em relação à razão e esta foi enfatizada e enaltecida, num longo processo de cisão entre corpo e mente. Nesse período, o espaço foi recortado em quadros e geometrizado, o tempo aprisionado nos relógios e o movimento restringido, numa tentativa de afirmar certezas definitivas, manter os corpos afastados dos riscos e a natureza dominada e subordinada pelos humanos, especialmente os ocidentais e europeus, antropocêntricos, que se tomaram medida de todas as coisas. O projeto

de modernidade, tal como descrito por Marila Velloso (2011), cindiu sujeito de objeto, pessoa de natureza, homens de animais, pensar de sentir, quem observa de quem é observado.

Tal recorte sensorial instaurou um mundo mediado por modelos calcados na objetividade e na pressuposição de uma realidade única e universal, no qual as pessoas passaram a vivenciá-lo como algo fora de si, introjetando regras, códigos, modos de agir. Até mesmo a noção, por vezes ainda viva, de que o corpo é algo que se “tem” e se “carrega” é tributário desse projeto. Restringidas as possibilidades da percepção e da sensorialidade, o que se vê é um processo no qual as instituições passaram a controlar e a deter os desejos, instintos, sensações, emoções dos corpos para fazê-los dóceis, portanto, pacificados. Inclusive, a separação entre o sagrado e o profano é o legado de uma tradição de pensamento que a arte herdou (GONÇALVES, 2018). Por consequência, o sistema artístico tinha modelos pré-concebidos que sinalizavam “o que é” e “o que não” é digno de ser considerado como arte.

Para o crítico de arte Brian O’Doherty (2002), as obras do Modernismo, ao proporem modos de descolonizar a percepção, geraram uma angústia sensorial por desafiar os modelos perceptivos de sua época. Os artistas deram vazão a poéticas que colocaram em questão a própria constituição da linguagem artística. As cisões de tempo, espaço e ação do projeto moderno, iniciado no século XV, são revistas. O corpo, no século XX, passa a ser um laboratório da percepção e reconecta a matéria sensível à pensante, descola e confunde formas, conteúdos e fronteiras. A própria noção de corpo é desafiada e ele começa a ser experimentado como aberto, permeável, poroso. No entanto, quebrar com um tipo de registro de sensorialidade requer atenção. Não basta gerar uma angústia sensorial, desestabilizar os padrões, pois nesse movimento de fissuras outras referências podem se estabelecer, como por exemplo a voz do crítico ou curador de arte a dizer o que deve ou não ser valorizado, pontua O’Doherty.

Como então descolonizar a percepção, desenjar a experiência com as artes, libertar a linguagem artística de modelos fechados em si, auto-referentes? Será que a dança pode oferecer pistas de um ponto de encontro ou ser uma encruzilhada interessante para desenquadrar as percepções e produzir linguagens artísticas mais porosas, mais respiradas, uma vez que o corpo está tão implicado em seu fazer?

3. Fricções, transbordamentos e composições de linguagem em arte

Vejo com curiosidade o fato de que, como mostram registros em torno das produções das vanguardas modernistas, ter sido comum que os artistas e os filósofos da virada dos séculos XIX para o XX nominassem como *dança* manifestações que escapassem de uma definição possível. Isso aconteceu, entre outros, com o ator e diretor teatral Antonin Artaud, sobretudo a partir das experiências corporais com a tribo indígena mexicana do Tarahumaras, na década de 1930, e também com o filósofo Friedrich Nietzsche, o mesmo que disse ser capaz de acreditar num deus que dançasse. O termo *dança* era usado por eles para referir-se a algo que fazia mover os sentidos de uma manifestação artística, de um pensamento em criação.

São situações que implicam uma vivência de caráter desconhecido e, ao mesmo tempo, de inquietação e desassossego ligados às afecções mais diretas do corpo, como grunhidos, sussurros, salivas, glossolalias – aspectos corporais descolados de categorizações, julgamentos, interpretações, enquadramentos – jaulas – para desafiar criações que possam ser menos marcadas de códigos e colonizações da percepção. É nesse sentido que Lygia Clark e Hélio Oiticica acreditam numa arte que somente se realiza na experimentação, em ato, na fabulação dos corpos. A ênfase, portanto, dessa arte não está nos aspectos visual, figurativo, formalizado, embora esses registros também se efetuem (GONÇALVES, 2018).

Porém, nem toda produção artística está aberta a experimentações, a possibilidades de composições permeáveis e porosas. Assim, como pensar o termo “linguagem” ao tratar da dança/arte em sua potência artística na contemporaneidade? Marco traços de diferenças entre uma dança/arte (auto-)referente, fechada em determinados códigos e componentes simbólicos, e uma dança/arte-devir³ em sua potência de abrir o sentido da experiência ao novo, ao impensado, ao imprevisto. Trata-se, aqui, de propor uma mudança de lógica na percepção da arte em direção à potência inventiva da vida, em contraponto à arte como modelo. Isto implica em transitar diferentemente entre a lógica da representação, dos modelos ideais, da transcendência, repetição, reprodução, e a lógica da diferença, singularização e criação.

Se, ao ponderar em que condições dança/arte é linguagem, é possível seguir em direção à ideia de uma gramática, o seu domínio implica na possibilidade de um bailarino – ou aluno, no caso de um contexto pedagógico – deixar a condição de analfabeto para a de alfabetizado em dança/arte. Ao compor uma obra é como se o artista “escrevesse” um poema, um conto, um romance, cuja lógica é entendida e pode ser “verbalizada em palavras”, ganhando um significado – um território fixo, uma finalidade. Para isso, deve aprender os elementos que configuram uma linguagem em arte.

No caso da dança, tais elementos podem configurar-se com as ações (partes do corpo que se movem), as dinâmicas (como o corpo se move), o intérprete (quem se move), numa relação com a paisagem sonora e o espaço, conforme sistematiza o artista e pesquisador da dança Rudolf von Laban. São aspectos que compõem o que ele denominou estudo do movimento e que integram a coreologia – estudo da dança ou ciência da dança (MARQUES, 2010). Saber girar, saltar, utilizar os níveis espaciais e se deslocar em diferentes direções são alguns exemplos de elementos da dança a serem conhecidos e dominados.

Em geral, quando se trata de uma dança específica, como o flamenco, o balé, a dança de rua, o samba, o que percebemos é que cada gênero implica uma combinação já dada de elementos da dança que constituem seus códigos, com referentes fixos, com sua identidade quase sempre fechada em si. Na medida em que essa compreensão segue a lógica da representação, do mundo simbólico, o bailarino e/ou aluno, antes destituídos de conhecimento (formação/informação) e, portanto, analfabetos, são percebidos como sujeitos autônomos, emancipados, conscientes quando sabem se comunicar e se fazem entender com a linguagem da dança, tornando-se alfabetizados (GONÇALVES, 2010). O sentido da dança, no entanto, fecha-se em um significado (conteúdo) e em um significante (forma), aos quais cabem a pergunta: “o que isso quer dizer?” (DELEUZE, 1992, p. 33).

O artista e crítico de arte Fernando Cocchiarale, na obra *Quem tem medo de arte contemporânea?*, faz uma observação interessante a respeito da relação do público com a arte. Segundo ele, há uma tendência do grande público em gostar de obras nas quais eles possam aplicar o verbo “entender”, limitando a amplitude das possibilidades de uma experiência artística. “Como as pessoas têm medo de sentir, elas entendem, reduzem sua relação ao ato inteligível” (COCCHIARALE, 2006, p. 14). É interessante notar que Laban, entretanto, na primeira metade do século XX, já pensava a dança independente da palavra e da finalidade dada *a priori*, chegando a associá-la ao ato de brincar, da experimentação de situações inimagináveis. Para ele, pensar por movimentos, ou pensamento-movimento, está relacionado a um “conjunto de impressões de acontecimentos” para o qual não se tem uma nomenclatura adequada,

³ Devir é, segundo Deleuze: “jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos se trocam. A questão “o que você está se tornando” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ela se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

constituem experiências que fazem calar e são inexprimíveis de outro modo. Esse tipo de pensamento, para o bailarino, aperfeiçoa-se no fazer e no dançar.

Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. [...] O uso exclusivo de movimentos com um significado fixo jamais resultará num trabalho de arte, pois é precisamente a combinação incomum de movimentos que os torna interessantes para o público. [...] o artista e o bailarino [...] basear-se-ão mais no sentido do movimento do que numa análise consciente do mesmo. [...] ideias e emoções que ultrapassam os pensamentos passíveis de serem expressos em palavras (LABAN, 1978, p. 109-153).

Para Félix Guattari, parceiro de Deleuze, o “mundo das representações vai ser apenas o mundo dos significantes, concebidos segundo teorias linguísticas que reduzem a linguagem a sistemas de oposições distintivas” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 250) e, portanto, não nos serve para nada, uma vez que a linguagem interessa enquanto intensidades, fluxos, processos, coisas que não querem dizer nada e que fazem passar algo que se dá na relação de corpos, naquilo que faz silenciar, portanto na dimensão da experiência e do vivido, conforme Larrosa e Gumbrecht. Para Guattari, a vida pode ser inventada mesmo quando todas as imagens são produzidas de antemão, pois interessa o que será feito com elas.

O principal é livrar-se dessa espécie de redundância, de serialidade, de produção em série da subjetividade, de solicitação permanente a voltar ao mesmo ponto. Penso que existem múltiplos componentes de expressão que não passam pela linguagem tal como é fabricada pela escola, pela universidade, pela mídia e por todas as formas de poder. A expressão do corpo, a expressão da graça, a dança, o riso, a vontade de mudar o mundo, de circular, de codificar as coisas de outro modo, são linguagens que não se reduzem a pulsões quantitativas, globais. Constituem a diferença (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 63-334).

Deleuze, em referência a Michel Foucault, argumenta ser preciso abrir as palavras, rachá-las por dentro para que elas liberem vetores imanentes, devires e invenção (DELEUZE, 1992). No que podemos pensar em rachar os códigos da dança/arte, desmontá-los, reordená-los, criar com eles blocos de sensações, novas maneiras de sentir e compor arte. Seguindo, então, em direção à dança/arte como devir, que não seja finalidade nem mediação (entretenimento, lazer, ocupação do tempo ocioso), mas encontro, agenciamento, experiência, é possível perceber que Laban propõe um domínio da linguagem artística no qual os elementos da coreologia não sejam estáticos e imutáveis. A coreologia pode ser entendida, nos termos de Deleuze e Guattari, como um agenciamento coletivo de enunciação e, como tal, é, ao mesmo tempo, um território esburacado, poroso, onde se produzem significados e referentes, porém provisórios, constituídos por pontas de desterritorialização, no iminente risco de se gerar descodificações e aberturas a novos sentidos e agenciamentos. Portanto, lugar da criação.

Sendo assim, não é possível traçar correlações tão diretas entre a linguagem artística e a linguagem verbal, em seus modos operativos. O risco é de encontrarmos um analfabeto funcional nas artes. Aquele que acredita saber manejar a língua, pois sabe dela as formas, os códigos, as técnicas e como repetir signos, sem saber ao certo o porquê de determinadas combinações, escolhas e sem saber fazer o pensamento-corpo dançar, fabular, inventar, poetizar. Talvez essa seja minha desconfiança em relação ao termo “linguagem” para tratar do universo das artes, bem como talvez seja o que Larrosa e Gumbrecht estejam nos mostrando, quando dizem que há um fora da linguagem que atravessa os corpos de um modo diferente.

Afinal, se nossa percepção foi enquadrada e se percebemos o mundo fora de nós e, para fazer parte dele, introjetamos regras, códigos e modos de agir, para escapar dessa jaula é preciso vazar, romper, fissurar, friccionar. No entanto, é também preciso destacar, que até mesmo a linguagem verbal, quando avança no sentido da invenção poética, requer um manejo da gramática que faz não só as palavras, como o sentido de organização gramatical e semântico serem quebrados por dentro, descodificados, rearranjados de um modo inusitado.

A questão que me parece interessante é estar na via corporal, sensorial e física o ponto de articulação entre as linguagens, sejam elas verbais ou não, quando elas, as linguagens, desejam liberdade, respiração, experiências que modificam as pessoas em sua relação consigo e com o mundo para além dos roteiros. No tópico “Vibrações” de seu livro, Larrosa (2015) enuncia que as palavras traçam rastros, vibram no ar até tocarem os outros. “O destino da palavra é de se desintegrar quando chega a tocar o que é mais sólido do que ela: a carne. [...] A palavra se encarna, seu destino é encarnar-se” (LARROSA, 2015, p. 113). Acredito que Larrosa esteja dizendo que a palavra, em si, não é o protagonista de uma enunciação, mas a vibração por ela produzida no contato com os corpos. A linguagem, assim percebida, está na ordem do imponderável, do que pode ser movido, mobilizado e suscitado em nós.

José Gil cita o exemplo de um xamã que, num processo de cura, por exemplo, é responsável por fornecer ao doente uma “linguagem” na qual são expressos certos estados do corpo não formulados e não formuláveis de outra maneira, os quais desbloqueiam processos fisiológicos. Trata-se de uma “linguagem” vivida no corpo e que é “incodificável”. Um corpo, nessas condições, está pleno da vibração do mundo e não de distingue dela. São forças em movimento. Há qualquer coisa de intraduzível, um segredo. Em suma, um corpo que precede e prescinde de uma linguagem formalizada, sendo um “campo privilegiado das práticas mágicas, da leitura dos presságios” (GIL, 1995, p. 224).

Há toda uma gramática sensorial relativa aos corpos que transbordam os limites que a ele sejam impostos. É dessa linguagem que tratam artistas que rompem com as mediações, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonin Artaud, entre outros. É dessa linguagem que tratam autores como Nietzsche, Larrosa e Gumbrecht. Tem-se aqui um desafio que me parece imprescindível para a educação em artes na contemporaneidade: uma relação com as gramáticas sensoriais, com uma subjetividade oscilando entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido que impregne a vida de experiências artísticas. Uma linguagem que atue no paradoxo do dentro e do fora de si em articulação com o mundo.

Referências

CLARK, L. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

COCCHIARALE, F. *Quem tem medo de arte contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massangana, 2006.

DELEUZE, G. *Conversações*, 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

GIL, J. Corpo. In: GIL, F. (Org.). Enciclopédia Einaudi. *Soma/psique – Corpo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995. 32v. p. 201-266.

_____. *Movimento total: o corpo e a dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, H. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard. In: ROLNIK, S. (Org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-79.

GONÇALVES, T. *Coreografias da política cultural: dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru*. 2010. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Departamento de Sociologia, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

_____. Objeto descontínuo, criação de sensorialidades em ato por Gustavo Sol. *Revista Croma, Estudos Artísticos*, Lisboa/Portugal, v. 4, n. 8, 104-111, jul.-dez. 2016. Disponível em: <http://croma.fba.ul.pt/C_v4_iss8.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. *Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea*. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2018.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed-PUC-Rio, 2010.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MARQUES, I. *Linguagem da dança: arte e ensino*. São Paulo: Digitexto, 2010.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROLNIK, S. (2002). *Subjetividade em obra*. Lygia Clark, artista contemporânea. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

VELLOSO, M. Modos de ver e vivenciar o mundo: invertendo as lentes do ensino da dança. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (Org.), *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 133-146.

Sobre a autora

Professora Adjunta na graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Dança e em Artes da Cena, respectivamente, pela Universidade de Lisboa (ULisboa) e pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde graduou-se em Dança. Realiza pesquisa junto ao Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD), no Projeto TEPe – Technologically Expanded Performance, vinculado à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) de Portugal.

E-mail: thgoncalves@hotmail.com.

ARTE CONTEMPORÂNEA, PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PSICANÁLISE: SAGRADO, AFETOS E SEGREDOS EM ENCONTROS POÉTICOS EXISTENCIAIS

ARTE CONTEMPORÂNEO, PROCESOS DE CREACIÓN Y PSICOANÁLISIS: SAGRADO, AFECTOS Y SECRETOS EN ENCUENTROS POÉTICAS EXISTENCIALES

Nara Salles¹
Brenda Furtado Pio²

Resumo: Este artigo versa sobre processos de conexões entre questões que permeiam o que é sagrado, afetos e segredos em encontros poéticos existenciais. Vislumbra-se ainda pensar pedagogias de vivências poéticas, reminiscências importantes e significativas. Provocamos leituras, desenhos, pinturas, partituras corporais em uma metodologia em que a criação e a poética estejam presentes e sejam identificadas; para que possamos transitar nas questões pertinentes à existência humana, pois o caminho da individuação se dinamiza na coletividade. Propõe-se uma investigação com abordagem qualitativa acerca da saúde mental, loucura e os processos de criação em arte contemporânea utilizando-se do procedimento metodológico criativo intitulado Instaurações Cênicas; aplicado em um grupo de atenção a saúde mental composto por alunos/as da UFPEL e também às pessoas da comunidade externa, enfocando a arte em seus processos criativos em suas variadas expressões e as possíveis relações com a psicanálise em uma perspectiva terapêutica artística e como poética da existência.

Palavras-chave: Saúde mental; instauração cênica; psicanálise.

Resumen: Este artículo trata sobre los procesos de conexión entre preguntas que impregnan lo sagrado, los afectos y los secretos en las poéticas existenciales. También se imagina pensar pedagogías de experiencias poéticas, reminiscencias importantes y significativas. Provocamos conferencias, dibujos, pinturas, partituras corporales en una metodología en la que la creación y lo poético están presentes e identificados; para que podamos avanzar en los temas pertinentes a la existencia humana, que el camino de la individualización sea dinámico en la colectividad. Propone una investigación con un enfoque cualitativo de la salud mental, la ubicación y los procesos de creación en el arte contemporáneo utilizando el procedimiento metodológico creativo titulado Instalaciones escénicas; aplicado a un grupo de salud mental por estudiantes de la UFPEL y también a personas de la comunidad externa, enfocándose en el arte en sus procesos creativos en las diversas expresiones y las posibles relaciones con el psicoanálisis en una perspectiva terapéutica artística y poética de existencia.

Palabras clave: Salud mental; instauración escénica; psicoanálisis.

Iniciamos o texto com as palavras do Limbiseen Studio³: “O espaço cênico é o espaço de todas as possibilidades. É o espaço da liberdade de ser, de sentir, de se expressar... Ambiente acolhedor, um lugar onde o afeto pode circular, o desejo se exteriorizar, o sonho se realizar.

¹ Universidade Federal de Pelotas; Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

² Universidade Federal de Pelotas.

³ O Limbiseen é um centro de pesquisa interdisciplinar no qual as emoções, a arte do ator e a eficácia terapêutica do teatro são estudadas através de dispositivos neurocientíficos. O Limbiseen foi idealizado, criado e fundado por Dorys Calvert em 2016.

Venha se emocionar e sonhar com a gente!”, pois expressa muito bem aquilo que nos propomos a fazer e nos incita a seguir em tempos tão difíceis.

Este artigo se constitui como o relato inicial de uma pesquisa em andamento, intitulada “Arte Contemporânea, Processos de Criação e Psicanálise: Sagrado, Afetos e Segredos em Encontros Poéticos Existenciais”, e está vinculada ao grupo de pesquisas devidamente cadastrado no Diretório de Grupo de Pesquisas do CNPq/Conselho Nacional de Pesquisa, cujo título é “Processos de Criação: Arte e Loucura”, e está aprovado e certificado pela Universidade Federal de Pelotas. A pesquisa apresenta abordagem qualitativa e descritiva, focando a pesquisa ação e a clínica ampliada, envolvendo psicanálise e processos de criação em arte contemporânea a partir do procedimento metodológico Instaurações Cênicas (Salles: 2004. P. 181); aplicada em grupos de criação e atenção a saúde mental; enfocando a arte em seus variados processos criativos e as possíveis relações com a psicanálise em uma perspectiva terapêutica artística e como poética da existência. A clínica ampliada, neste caso, também está para além do *setting* analítico tradicional e busca uma maior implicação das pessoas participantes das ações propostas tirando-as do lugar de doentes e os alcançando a novos horizontes e entendimentos de si mesmos em suas potencialidades criativas engendrando vínculos que extrapolam o atendimento em si.

Fundamentamo-nos no argumento de que as obras artísticas são construções poéticas por meio das quais se pode expressar ideias, sentimentos e emoções que resultam do pensar, sentir e fazer, mobilizados pela materialidade da obra, pelo domínio de técnicas, e significados pessoais e culturais. São, por isso, constituídas por um conjunto de procedimentos mentais, materiais e culturais; podendo concretizar-se em imagens verbais, corporais, visuais, sonoras, como manifestações das próprias linguagens em expressão e representação de algo (FERRAZ, 2009, p. 20). Consideramos extremamente importante discutir quais os canais que conectam os polos do fazer artístico e dos procedimentos acadêmicos, e balizar como estas dinâmicas diversas podem se relacionar. (CARREIRA, 2012, p. 21).

O projeto de pesquisa é desenvolvido no CEART/UFPEL e também prevê instaurações cênicas nas praças e ruas da cidade. Propõe-se um aprofundamento entre arte e psicanálise, pelo viés dos processos criativos presentes no procedimento instauração cênica, procedimento metodológico criativo escolhido para as ações, em si oportunizam expressar as subjetividades, gostos, anseios e desejos, o que pode despertar nas pessoas o entrar em contato com a dimensão afetiva, subjetiva, estética e poética, e assim podemos pensar a arte entrelaçada a psicanálise e como caminho criativo e afetivo para expressões de emoções, sentimentos e entendimentos sobre si mesmo e sobre o mundo, como formas de (re)existir na vida a partir dos corpos restaurados em conexões mente e corpo se apropriando de novos conhecimentos para reconstituírem as imanências em “Um mundo objetivo, em movimento, porque seres humanos o movimentam permanentemente com suas intervenções” Bock (2002). Entendemos que as pessoas são seres com necessidades psíquicas, psicológicas, estéticas e poéticas que precisam encontrar vias para expressá-las, e uma possibilidade pode ser a metodologia da vivência de um processo artístico, com a presença de uma psicanalista e de artistas e pesquisadores/as, alunos e alunas em formação e pessoas da comunidade em geral; como é a proposta de nossa investigação; se constituindo na vivência uma forma não hierárquica, mas permeada pelos afetos (Vide imagem 01 abaixo).

Esta metodologia de trabalho reconhece a importância dos aspectos psíquicos, artísticos e culturais como fatores significativos na construção e estruturação dos possíveis transtornos mentais e que, portanto, respaldam práticas outras, para além da medicamentosa, embora tenhamos a compreensão de que os medicamentos em alguns casos são necessários e devem ser usados com o devido acompanhamento da psiquiatria. Nesta visão de clínica ampliada a arte e a cultura são incluídas como terapêuticas proporcionando uma forma estética e poética da existência para lidar com o sofrimento psíquico, e é neste

campo que se insere a presente pesquisa, observando que não está sob a ótica de uma terapia dita pura, mas sim focada em uma produção estética e poética, sempre propondo a investigação da memória, a apreciação de obras para fruição e o fazer artístico nos encontros afetivos, poéticos e artísticos; proporcionando vínculos profundos a partir da investigação da esfera dos afetos, suscitando uma poética da existência:

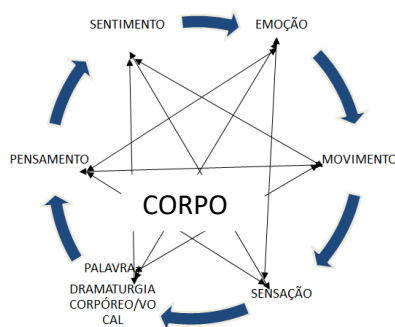


Imagem 01: Esfera dos Afetos

A metodologia, poética e estética proposta nas instaurações cênicas se fundamenta nas obras dos artistas Pedro Almodóvar e Frida Kahlo e dos estudos relacionados a Antonin Artaud, Nise da Silveira, Alfredo Moffatt, Deleuze, Guatarri, Foucault e da primeira autora deste projeto; com o objetivo de realizar instaurações cênicas a partir das escutas em clínica ampliada e com o procedimento criativo Instaurações Cênicas. Utilizamos ainda como referencial teórico os seguintes autores: Françoise Dolto, Fayga Ostrewer, Wassily Kandinsky, Paulo Freire, Vigotski, Gonzalez-Rey, e ainda a vida e obra de Artur Bispo do Rosário, contada por Luciana Hidalgo, que estão sendo extremamente relevantes para as investigações, dialogando diretamente com as histórias de vida e as práticas da cena.

A Instauração Cênica enquanto conceito utilizado como procedimento metodológico criativo para a realização das práticas artísticas presentes nesta pesquisa, é um termo criado pela primeira autora deste artigo em sua tese de doutoramento intitulada “Sentidos: uma instauração cênica – Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud” no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA defendida e aprovada no ano de 2004.

A Instauração Cênica proporciona encontros onde a sensibilidade e os sentidos podem ser exacerbados em diversos exercícios cênicos e de leituras, através do estímulo da memória pelos sentidos. A citação a seguir apesar de longa é importante para que possamos compreender o conceito, vejamos,

Instauração é um termo usado pela curadora Lisette Lagnado. Segundo ela, é um dos conceitos fundamentais para a arte contemporânea atual e futura. Para Lagnado foi o artista plástico Tunga quem promoveu o uso do termo instauração, com a obra “Xipófagas Capilares”, em 1981, uma obra na qual duas adolescentes se movimentavam unidas por seus cabelos.

O conceito para Lagnado é cunhado a partir dos termos performance e instalação, significando um híbrido destas categorias. A instauração traz e guarda dois momentos: um dinâmico e um estático. De acordo com Lagnado, a acepção de uma instauração supera a característica efêmera da performance, a instauração deixa resíduos, avançando no sentido de perpetuar a memória de uma ação, o que lhe tira o caráter de ser somente uma instalação. Nesta, existe um ambiente montado para determinado acontecimento que pode ser transformado durante o decorrer da ação no ambiente. A instauração não é

destruída no decorrer da ação, podendo acontecer uma reorganização do ambiente a partir de uma estrutura ou arcabouço estabelecido.

Por este motivo optei por utilizar o termo instauração no título da tese seguido pelo termo cênica, para indicar que naquele local são instauradas ações cênicas e a ambientação não será destruída, mas alterada. Embora utilize para o princípio da montagem, na delimitação do objeto de estudo, os conceitos de performance, não denomino a encenação de “O Jato de Sangue” como performance, porque no meu entendimento, o termo instauração é mais abrangente e a ultrapassa. A performance serve como catalisador deste processo (...) cria-se um espaço que não é destruído durante a apresentação e pode ser observado como obra de artes visuais sem estar acontecendo a encenação, evocando imagens ali instauradas na memória dos espectadores, contemplando, dessa forma, um momento dinâmico e um estático, característica da instauração. Ressalte-se também que a palavra instauração deriva do latim *instaurare* que significa estabelecer, formar, fundar (SALLES, 2004, p. 181).

De acordo com SOARES (2019, p. 18) compreendendo o conceito de instauração para o paradigma das artes cênicas, ele passa a ser um híbrido que; embora ultrapasse as proposições da performance; transita entre a linguagem da instalação e a da performance, modo pelo qual traz para a cena, respectivamente, o estático e o dinâmico, pois a instauração cênica supera a efemeridade da performance e a contemplação estática da instalação, posto que intenta deixar resíduos nas ações e nos espaços cênicos. Esclarecemos que se começou experimentando a justaposição e interação do teatro e da dança com a música, as artes visuais e o cinema, inspirada na proposta de Antonin Artaud no intuito de buscar uma abrangência maior entre as linguagens artísticas para a prática de cena. E com o passar dos anos e a continuidade da pesquisa, atualmente, o conceito de instauração Cênica compreende um imbricamento entre todas as artes e inclusive com a moda e nesta pesquisa investiga as possibilidades da intersecção com a psicanálise e a clínica ampliada, aplicada a um grupo de alunos e pessoas da comunidade externa, posto que já foi desenvolvida uma extensa pesquisa com pessoas em internamento por transtornos mentais, na Residência Artística implantada pelo CRUOR Arte Contemporânea e pelo psicólogo Josadaque Albuquerque no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado na cidade de Natal, RN.⁴

A seguir apresentamos o cartaz da chamada para o projeto que teve início oficialmente cadastrado e aprovado, em todas as instâncias na UFPEL, em agosto de 2019, portanto trata-se de um projeto em andamento mesmo que tenha sido germinado a partir de agosto do ano de 2018.

⁴ Vide SILVA, Josadaque Albuquerque da; SALLES, Nara; CEREJEIRA, Jéssica. (Lou)Cure-se!: Uma abordagem Artaudianada da Existência em Instaurações Cênicas no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado. In: CAMINHA, Iraquitã et al. (Org.) *Estética e existência, filosofia e loucura*. São Paulo: Ed. LiberArs, 2018. SILVA, Josadaque Albuquerque da; SALLES, Nara. *Corpos em (re)Existência: A Residência Artística no Hospital Psiquiátrico*. In: MARIA NETA, Francisca et al. (Org.). *Dinâmicas da resistência: fronteiras, estratégias e mobilizações*. Goiânia: Ed Phillos, 2019.



Imagem 02: Cartaz de chamada para o projeto

Estamos promovendo metodologicamente uma ação dialógica entre Instauração Cênica, Psicanálise e Artes, imbuídos na compreensão da dimensão existencial humana, fenômeno complexo que abarca um universo de disciplinas e especificidades no levante de questões sobre o ser humano e suas inquietações no mundo. Entendemos que falar do fenômeno do transtorno mental requer compreensão da dimensão existencial humana e dos processos inconscientes, que são estudados pela psicanálise. Compreendemos que para a construção de conhecimentos sobre o fenômeno da saúde mental no campo da Arte se faz importante uma metodologia em que os encontros, os afetos e os segredos junto as poéticas estejam presentes no trajeto para que possamos transitar nas questões pertinentes a existência humana. Importante destacar que estamos em consonância com Telles (2012); que considera ser uma maneira significativa de problematizarmos uma pesquisa em artes, instalar parâmetros que permitam a análise da criação no contexto da própria criação, ou seja, sem comparações com parâmetros outros que não os próprios determinados pela obra ou processo, o que entendemos como muito relevante para esta pesquisa, e consideramos como uma das metodologias a ser adotada. Nos encontros poéticos existenciais (vide imagens 02, 03, 04 e 05 a seguir) que acontecem na Sala Carmen Biasoli, localizada na Rua Almirante Tamandaré, 301, as quintas feiras a tarde e nos encontros marcados para acontecer em outros horários em variados locais, são aplicadas técnicas relacionadas ao já mencionado, procedimento metodológico de processos de criação intitulado Instaurações Cênicas que lança mão dos recursos criativos da arte contemporânea em seu hibridismo.



Imagem 02: Encontros Poéticos Existenciais: Instaurações Cênicas



Imagem 03: Encontros Poéticos Existenciais: Instaurações Cênicas

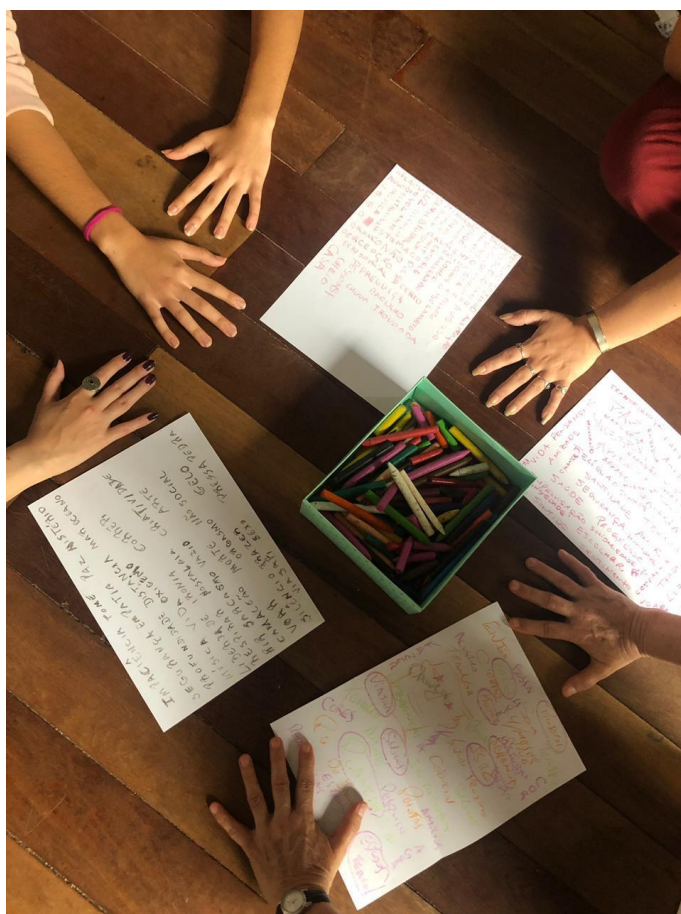


Imagem 04: Encontros Poéticos Existenciais: Instaurações Cênicas



Imagem 05: Encontros Poéticos Existenciais: Instaurações Cênicas

A partir do conceito de representação de Freud, para redescrever as coisas na experiência da psicanálise através da fala, Lacan alia conceitos da fala ao inconsciente, que então é entendido como função simbólica; tendo como suporte a noção de signo ligado ao campo da linguagem como sistema de signos que foi proposto por Ferdinand Saussure, compreendendo signo como algo que representa alguma coisa para alguém, operando significações com outros signos, formando cadeias que são os significantes. Lacan se apropria da linguística e da antropologia estrutural proposta por Claude Levi Strauss de maneira peculiar pois, ele inverte a ordem e afirma ter o significante primazia sobre o significado, sendo a concatenação dos significantes o que determina os efeitos de significado e significante que vai representar o desejo inconsciente se tornando uma lógica de significantes (DUNKER: 2018) que vamos encadeando e desvelando nos processos criativos artísticos.

Os processos criativos em Instaurações Cênicas aliados a uma clínica de escuta ampliada em análise pode vir a cumprir com o papel de introjeção pelos participantes, da função analítica, levando-os a se compreenderem, conviverem e apreenderem a lidar com suas carências, faltas e angústias, na perspectiva de que o objetivo maior de uma análise é proporcionar aos analisandos uma maior compreensão do seu mundo interno e do seu universo psíquico. As pessoas têm procurado o grupo de acolhimento para minimizar, sobretudo sintomas de ansiedade, depressão e disforia, que lhe causam sofrimento e um estreitamento de suas vidas, colocando-os na situação de desvalimento e com o acompanhamento talvez se possa chegar a uma diminuição considerável desses sintomas sinalizando então que o processo poderá ser interrompido.

É interessante pontuar que há uma grande curiosidade acerca de como se constituem esses encontros poéticos afetivos e do que neles acontece, nessa aproximação entre uma artista, psicanalista e antropóloga, uma bolsista de Iniciação Científica, bailarina com outros seres, ávidos por alguma espécie de cura, querendo amenizar sua angústia perante a vida na transformação do sofrimento psíquico. Nossa resposta é que a clínica vai se constituindo com a intervenção da analista/artista e sempre com a implicação sobre o que fazer com o que ouvimos; como sinalizar na atenção flutuante o recordar e repetir para elaborar e como manejar a resistência que por vezes assola os encontros. Está sempre presente em nossa clínica ampliada e criativa a questão de que não

falar sobre si trás implícito que existe o entendimento de que não se precisa do outro e então não se fala sobre o mundo interno e subjetividades para que um outro não tenha chance de inferir; e neste sentido a transferência psicanalítica e a criação de vínculos é o nosso caminho para que a associação livre aconteça e possamos perceber o desfile de significantes.

E assim nada acontece sem o reflexo das nossas ações no exercício da vida que são faladas na intimidade de cada encontro que é único e sempre sigiloso. E o que dizer da contratransferência? Na terapia pessoal nos trabalhamos para um não afetamento. A diretriz clínica não pode ter expectativas e devemos anular nosso eu na escuta. Tarefa extremamente difícil, e um exercício no cotidiano dos atendimentos e nos encontros poéticos existenciais.

E assim nesse turbilhão de entranhar em si mesmo, ouvir o outro e ir realizando conexões com a teoria, de acordo com o tripé apreendido na formação psicanalítica: análise pessoal, estudos teóricos e prática clínica vão sendo tecidos novos caminhos e novas conexões entre processos de criação, arte e psicanálise.

Concordamos na tessitura desta escrita que, neste ponto se faz importante informar rapidamente e -embora pareça uma digressão nos parece ser importante situar as pessoas que estão a ler-; o lugar de onde falam as autoras e sobre seus desejos por investigar a psicanálise e a arte. A primeira autora deste artigo é artista, psicanalista e antropóloga tendo uma sólida formação acadêmica e no ano de 2012 implantou junto com um dos psicólogos, o Dr. Josadaque Albuquerque, do Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado, localizado na cidade de Natal, RN, uma residência artística, fruto de uma pesquisa de mestrado do citado psicólogo sob sua orientação no programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e que teve como desdobramento um projeto de pesquisa sob os auspícios do CNPQ, intitulado “Alfabetização em Arte Contemporânea e Processos de Criação: Investigações Sobre a Loucura”, ligado ao Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares/NACE, (na época sob sua coordenação) e sua coligação de Práticas da Cena CRUOR Arte Contemporânea; devidamente registrado no Grupo de Diretório de Pesquisa do CNPq e que está localizado no Departamento de Artes da UFRN, local onde segue atuando como professora e pesquisadora, nas pós-graduações em artes.

Após ser transferida para a UFPEL seguiu no desejo de ampliar a atuação na área da pesquisa e interfaces entre arte e psicanálise, inclusive continua oferecendo vagas no Mestrado em Artes Cênicas da UFRN para alunos e alunas interessados nessa investigação ao tempo que dá continuidade no percurso pessoal a buscar - se não uma verdade plena, coisa na qual não crê - descobertas e aprendizados possíveis e satisfatórios, e que - tal qual na arte, a façam se aproximar do outro em encontros de potência e afetividade. Esse outro que não está em si, mas que ao se fazer presença, se faz importante e a constitui enquanto ser humano para suportar o cruel exercício da vida. Já nos ensinou Antonin Artaud que “não somos livres e o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças” (2006, p. 89) e a experiência da loucura nos comprova este fato.

Quanto a segunda autora é estudante do Curso de Dança Licenciatura da UFPEL e o seu processo dentro do projeto começou com o contato com a sua agora orientadora de iniciação científica, e primeira autora deste artigo, na disciplina do curso de teatro licenciatura com o título Improvisação Teatral II, no ano 2018/2, obtendo mais experiências e técnicas corporais e vocais na área da improvisação, como o próprio título do componente curricular sugere, entrando em contato com o trabalho sobre si mesmo. Como esclarece COPELIOVTCH (2016, p. 76)

Para Stanislavski, a pesquisa em teatro se dá no “si mesmo” do ator. Pesquisar o si mesmo é pesquisar a vida inteira; no caso do teatro, é fazer a vida acontecer na cena. O acontecimento da vida no palco é o acontecimento desse si mesmo com todas as suas complexidades; é tornar-se linguagem própria à cena. O si mesmo, em constante transformação na impermanência do tempo,

constitui seu repertório de vivências e revivências e nos traz questões fundamentais como memória, ação, linguagem e silêncio.

Neste trabalho sobre si mesmo é inevitável que as cicatrizes psíquicas venham a tona e foram surgindo trazendo muita tristeza, e como não havia um ego fortalecido pois em 2017 houve um diagnóstico de depressão; sendo que neste período não havia mais o desejo pela vida, somente dormia e chorava, encontrando-se muito fragilizada. Este fato foi relatado à professora tendo início um acompanhamento e acolhimento no modelo da clínica ampliada em acompanhamentos de sessões individuais. Inicialmente a professora a buscava no trabalho e havia o tempo de 45 a 60 minutos dedicados a escuta analítica as vezes no carro, ou em algum local escolhido, como por exemplo uma praça, na biblioteca ou em alguma sala disponível no prédio preto da UFPEL. Esse trabalho foi importante para que houvesse uma maior compreensão e descoberta de como poderia lidar com a angústia e conseguir escrever e defender o trabalho de conclusão de curso. Finalmente conseguimos desenvolver um trabalho no LITA/Laboratório Interdisciplinar e Transversal de Artes e nesse período começou a acontecer uma grande procura de alunos e alunas para participar do que iniciava a ser um projeto de pesquisa para cumprir com esta demanda e assim surgiu o grupo de encontros neste local, que contempla a escuta aliada a atividades artísticas. Sendo posteriormente aprovada como bolsista de iniciação científica no referido projeto. Atualmente o local de encontros é a Sala Carmen Biasoli da UFPEL.

Retomando o postulado por Artaud, teremos que ser capazes de retornar a esta idéia superior da poesia pelo teatro, que existe por trás dos mitos e suportar a idéia religiosa e sagrada do teatro. É importante lembrar que as idéias de Antonin Artaud sobre o teatro foram vislumbradas e inspiradas principalmente no teatro oriental balinês, que possui um caráter altamente ritualístico. Ritual pode supor decodificações gestuais, e remete imediatamente a mito, e segundo Claude Lévi-Strauss (1957, p 85):

Postula-se entre mito e rito, uma correspondência ordenada, uma homologia: dos dois qualquer que seja aquele ao qual se atribua o papel original ou de reflexo, mito e rito se reproduzem um ao outro, um no plano da ação, o outro no plano das noções... Se o mito tem um sentido, este não pode se ater aos elementos isolados que entram em sua composição, mas à maneira pela qual estes elementos se encontram combinados.

Este fato no olhar de Artaud deveria ser transposto para o teatro e pode ser compreendido, como o princípio do abandono da representação pela apresentação ou presentificação do ato cênico. Uma cena onde imagens comuns justapostas e atravessadas, possam provocar e suscitar outras leituras ultrapassando o que é óbvio e evidente, como no caso dos ideogramas chineses isolados. Os que fazem a cena devem vivenciar o ato intensamente, isto é, ao invés de apenas representar, se re(a)presentam. Por exemplo: o ator/dançarino balinês que vive o papel de Rangda⁵ não representa uma feiticeira, ele é uma feiticeira, desde o momento em que começa a se preparar para a encenação e durante o tempo em que se desenrola a história frente aos olhos dos espectadores, que também vivenciam a cena. Estes são arrebatados pelo que ocorre frente a seus olhares e são envolvidos por uma atmosfera mi(s)tica encantatória provocada por uma organicidade corpóreo/vocal dos instauradores da cena. Desta maneira a platéia pode ser tocada em seus recônditos exatamente como acontece em todos os rituais, e este se constitui como um dos princípios da Instauração cênica.

⁵ Rangda em balinês significa viúva, eles acreditam que se a esposa não acompanha o marido na morte, torna-se uma bruxa má.

Tomamos este exemplo do teatro oriental balinês porque este é importante na obra Artaudiana. Várias vezes, no decorrer de seus textos, Artaud pondera sobre o Oriente, que é um forte referencial ao longo da maioria de seus escritos. No livro *O Teatro e Seu Duplo*, existe um artigo intitulado “Teatro Oriental e Teatro Ocidental” (1987). No mesmo livro, no artigo “Um Atletismo Afetivo”, Artaud utiliza-se do conceito utilizado na medicina chinesa intitulado Yin e Yang. No taoísmo⁶, Yin é o princípio feminino, terrestre, absorvente, frio; com ele coexiste o Yang, que é o princípio masculino, ativo, celeste, penetrante, quente e luminoso. Yin e Yang se configuram como forças ou princípios antagônicos e complementares, que abrangem todos os aspectos e fenômenos da vida. Artaud utiliza-se desta noção de complementaridade entre os opostos, para reforçar a importância e a conexão entre corpo e psiquê no trabalho do atuante. E sob esta perspectiva, Artaud considera que atores devem ser atletas do coração, da afetividade, podendo servir-se de suas afetividades da maneira como os atletas e lutadores servem-se de sua musculatura e adverte que a respiração é fundamental neste processo. Em relação a este diálogo de opostos, os escritos de Artaud apresentam um diálogo constante entre o oriente e o ocidente, entre sagrado, inconsciente e crueldade, fato que pretendemos explorar ao longo do desenvolvimento da pesquisa no trabalho corpóreo/vocal e da fala.

Outra característica fundamental da nossa proposta é a transdisciplinaridade, em uma abordagem científica e artística, articulando elementos que passam entre além e através das disciplinas em busca de compreensão das complexidades e produção de novos conhecimentos, compreendida como um diálogo constante entre as variadas formas dos saberes, assim como a busca de um entendimento entre o diálogo interior e exterior dos seres humanos, a teoria e a prática, o sujeito e o objeto (PRADIER, 2000, p. 14), nos processos de criações cênicas.

Importante mencionar que uma das maiores dificuldades em se lidar com a loucura é o fato de que se projeta e se espera de todas as pessoas a organização da vida e gestão de seu tempo da forma que se entende e foi ensinado que é adequado e de acordo com o enquadre imposto pela cultura na qual estamos submersos desde o nascimento; obviamente incluindo neste bojo todas as regras sociais e acordos necessários à boa convivência -e sim algo necessário-; No entanto, ter um comportamento adequado às normas propostas parece ser “a pior parte da doença mental: pois as pessoas esperam que você (o/a louco/a) se comporte como se não a tivesse”; sendo essa uma preocupação e campanha estabelecida pela Associação Potiguar Coletivo Plural⁷ (vide imagem 06); assim sendo toda vez que uma pessoa nestas condições não consegue, por exemplo, acompanhar uma disciplina ou terminar um curso no tempo estipulado para isso acontecer ela é tratada com as mesmas regras que são aplicadas a quem consegue organizar a vida, mesmo que minimamente, para conseguir executar as tarefas e cumprir com regras e acordos. Isto não é possível para quem se encontra em diagnósticos de transtorno mental. Esta pode ser uma dificuldade encontrada por aqueles que vivenciam a experiência da loucura nas escolas formais de ensino. Assim nossa preocupação está voltada a uma sensibilização tanto a professores quanto a gestores sobre esta questão de considerar um tempo mais maleável e de fato estendido nos casos em que se faz necessário compreender outros aspectos que extrapolam o ritmo formal e estabelecido no cumprimento do tempo para conseguir cursar todos os componentes curriculares de um curso e obter aprovação. A questão

⁶ Sistema religioso e filosófico chinês datado do século IV a.C. Entre as escolas de pensamento de origem chinesa, só o confucionismo superou a influência do Taoísmo. Suas crenças filosóficas e místicas encontram-se no *Chuang-tzu* e no *Tao-te Ching (Clássico do Caminho e seu poder, século III a.C.)*, atribuído a Lao-tsé. O Taoísmo afirma que o indivíduo precisa ignorar os ditames da sociedade e submeter-se, somente, à pauta subjacente ao universo: o *Tao* (caminho). Para isto deve “fazer nada” (*wu-wei*), isto é, nada que seja forçado ou anti-natural.

⁷ Associação Potiguar Plural é um coletivo de usuários de Serviços de Saúde Mental da cidade de Natal/RN e agrega também familiares, técnicos e defensores dos Direitos Humanos e da Luta Antimanicomial. É um importante pilar de resistência.

que nos norteia no momento é como trabalhar sobre essa ação, posto que a loucura parece aportar em lugares que não comportam o tempo de espera necessário para uma forma de saber lidar com a dissociação, posto que muitas vezes requer terapias de longo prazo associadas a medicações adequadas e na medida certa com acompanhamento psiquiátrico.

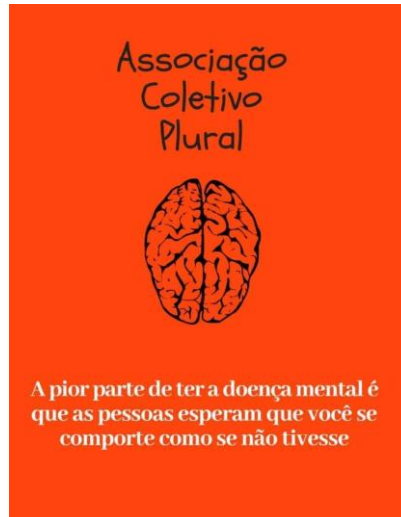


Imagem 07 – Campanha nas Redes Sociais da Coletivo Potiguar Plural

E para finalizar devemos insistir na informação de que a pesquisa se encontra no início e ainda não podemos apontar resultados. Está sendo realizada revisão bibliográfica referente ao projeto; e estão sendo aplicados questionários abertos e semi-estruturados com questões surgidas durante os encontros com o grupo de atenção e escuta; relativas a investigação abordada no projeto visando acolhimentos, *holding*⁸ e processos de criação de Instaurações Cênicas a cada encontro e a serem criadas e apresentadas à comunidade em geral.

Referências

ARTAUD, A. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006.

BOCK, A. M. B. et al. *Psicologias*. São Paulo: Ed Saraiva. 2002.

CARREIRA. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso. *Pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

COPELIOVITCH, A. O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo: Memória, Ação, Linguagem e Silêncio. *Concept*, Campinas/SP, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/download/8648046/14904?fbclid=IwAR33noFmWsqgwQwnu7xUl6F31PrWr8pJ2UV851J5wcGZFgvZuh6XNvb4Sg8>>.

Acesso em: out. 2019.

⁸ Termo de origem inglesa, provém do verbo inglês *To Hold*: segurar, manter, ter capacidade para conter, aguentar, resistir. Na psicanálise Winnicott o desenvolve como conceito de sustentação sendo uma das funções da “mãe suficientemente boa”, os outros são: *handling* (manejo) e a apresentação de objetos. Na pesquisa durante as Instaurações Cênicas e sessões desenvolveremos estes conceitos ligados as práticas de investigações dos processos criativos para a cena e teatro como terapia.

DOLTO, F. *A Causa das Crianças*. São Paulo: Ed. Ideias&Letras, 2005.

DOR, J. *Introdução à leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artmed, 1989.

DUNKER, C. Signo Significante e Significado. *Falando Nisso*, n. 150. Disponível em: <<https://youtube/MmXfx0Tztl>>. Acessado em: 19/10/2019.

FERRAZ, M. H. C. de T. e FUSARI, M. F. de R. e, *Metodologia do ensino da arte*. São Paulo: Editora Cortez, 2009.

FOCAULT, M. *História da Loucura*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1964.

FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas SIGMUNDO FREUD*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HIDALGO, L. *Artur Bispo do Rosário*. São Paulo: Ed. ROCCO, 2011.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1957.

MEDEIROS, E. E. F. *Entre Camadas: Processos de Criação Em Procedimentos de Instaurações Cênicas*. Dissertação de Mestrado. PPGARC/UFRN, Natal, 2019.

MOFFATT, A. *Psicoterapia do Oprimido*. São Paulo: Cortez, 1981.

OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

PIRES, J. A. S. *(Lou)Cure-se! Corpos Vividos em Instaurações Cênicas no H. Psiquiátrico João Machado*. Dissertação de Mestrado. PPGARC/UFRN, Natal, 2016.

PRADIER, J. M. Os Estudos Teatrais ou o Deserto Científico. *Repertório Teatro e Dança*, ano 3, n. 4, PPGAC/UFBA, Salvador, 2000.

SALLES, N. *Sentidos: Uma Instauração Cênica. Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. Tese de Doutorado. PPGAC/UFBA, Salvador, 2004.

SILVEIRA, N. *Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Ed. Vozes, 2015.

TELLES, N. *Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 2012.

Sobre as autoras

Nara Salles é graduada em Artes Plásticas (Universidade Para o Desenvolvimento de Santa Catarina) e Teatro (Universidade Federal de Pernambuco), mestre em Antropologia (Universidade Federal de Pernambuco) e doutora em Artes Cênicas (Universidade Federal da Bahia). Artista e psicanalista. Professora da Universidade Federal de Pelotas e do Mestrado em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Rio Grande do

Norte. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Processos de Criação: Arte e Loucura. Pesquisa Processos Criativos, Instauração Cênica, Antonin Artaud.

E-mail: narasalles@hotmail.com.

Brenda Furtado Pio é aluna do Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas. Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul. Professora de Dança e Ludicidade. Desenvolve pesquisas em Ensaio Artístico-Clínico com intervenções Pedagógicas em Dança/Movimento para Crianças e Adolescentes Autistas. Professora de Dança para pessoas com Deficiências Múltiplas.

E-mail: brenda-furtadopio@hotmail.com.

ENTRE A EXPERIMENTAÇÃO CORPORAL E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA: CARTOGRAFIAS COM JOVENS COM DEFICIÊNCIA

BETWEEN CORPORAL EXPERIMENTATION AND STORYTELLING: CARTOGRAPHY WITH YOUNG PERSON WITH DISABILITIES

Raquel Valente de Gouvêa¹
Nicolly Lara Marinelli²

Resumo: Neste artigo, duas professoras cartografam uma experiência vivida com jovens aprendizes com deficiência, no interior de São Paulo. Trata-se do encontro entre a contação da história de Dom Maracujá e a investigação das corporalidades de três personagens, que inspiraram experimentações corporais, poéticas e lúdicas, nas quais as potências e saberes de cada um são valorizados e legitimados. Nesse sentido, as atividades realizadas são entendidas como experiências colaborativas, que facilitam aos jovens aprendizes apoderarem-se de uma existência afirmativa e corporalmente mais expressiva. As cartografias seguem as pistas da pesquisa desenvolvida no Brasil por Virgínia Kastrup, entre outros, e conceitualmente definida nas obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: Pessoas com deficiência; cartografia; arte e educação.

Abstract: In this article, two teachers map an experienced practice with young apprentices with disabilities in the inner São Paulo state. It is about the storytelling of Dom Maracuja story and the investigation of the “corporalities” of three characters that have inspired corporal, poetic and ludic experimentations in which each other’s strengths and knowledge are appraised and legitimated. In this way, performed activities are understood as collaborative experiences that make easy for the young apprentices to catch hold of an affirmative, and corporally more expressive existence. The cartography tracks down a Brazilian research developed by Virgínia Kastrup, among others, and conceptually defined by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: People with disabilities; cartography; art and education.

Introdução

Quando estamos presentes ao que nos acontece, atuamos em sintonia com o fluxo das experiências, afetados por suas potências e pelas possibilidades que criam; nesses momentos, vivenciamos outras maneiras de fazer, ver, sentir, pensar e agir, nas quais o eu-sujeito que explica e julga se aquieta, dando voz a uma multiplicidade de sensibilidades numa rede de afetos. O que vai ocorrer não sabemos, mas já aprendemos que o caminho de quem trilha o desconhecido, de forma atenta e engajada, se mostra a cada passo, a cada bifurcação, a cada aparente perda de direção. Dele não se pode reclamar autoria, visto que nele habitam infinitas assinaturas sem donos, múltiplas vozes, sensações, ideias e histórias.

Cientes disso, aceitamos o fato de que a experiência é sempre partilhada entre diferentes subjetividades que dão sentido ao que nos acontece. Por isso, nos propomos a cartografar uma história vivida por muitas pessoas e que, aqui, será contada por duas professoras. Tudo aconteceu no Flor da Vida, instituição privada do município de Atibaia, SP, que atende cerca de 20 *aprendizes especiais* - mulheres e homens entre 17 e 60 anos –, muitos deles com Síndrome de Down e

¹ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP; Espaço de Arte e Cultura Flor da Vida, Atibaia, SP.

² Espaço de Arte e Cultura Flor da Vida, Atibaia, SP.

Transtorno do Espectro Autista – TEA, todos moradores da cidade e, em geral, pertencentes a famílias de classe média. Duas vozes, duas narrativas que se entrecruzam neste artigo, a de Nicolly, educadora responsável pelo Laboratório de Experimentações Lúdicas, que desenvolve um trabalho de arte e educação ligado à investigação estética, e a de Raquel, educadora-improvisadora que orienta as ações do Laboratório de Experimentações Corporais, realizando atividades lúdico-poéticas com ênfase na criação de movimentos por meio de experimentações dançantes.

As atividades propostas pela instituição se dirigem à valorização das potências dos *aprendizes especiais*. Por meio de experimentações, que transitam entre as artes visuais, dança, teatro, música e literatura, criamos situações de aprendizado, em que a experiência de cada um é incluída e valorizada como um saber legítimo. Busca-se trilhar caminhos compartilhados que possam colaborar para uma existência mais afirmativa e potente. Somos sete profissionais com diferentes formações e experiências, mas todos reconhecem a importância das propostas que incluam a singularidade e o saber dos aprendizes especiais, vistos como protagonistas, que se expressam com autonomia e pertencimento.

Há um grupo de estudos formado pelos professores e coordenação, em que textos de autores ligados à perspectiva cartográfica nos ajudam a pensar e a realizar as atividades. Nesse sentido, cultiva-se o engajamento real no território em que atuamos, suas demandas, propostas e mudanças, e a interação afetiva com as personagens extraordinárias, que nele se criam e se recriam continuamente. Os profissionais e as pessoas atendidas, com o suporte imprescindível das famílias e financiadores, compõem o conjunto de atores desses processos e, assim, é possível nos dedicarmos cotidianamente à criação de atmosferas propícias às investigações poéticas que acontecem naquele espaço. Mas se acompanhamos processos individuais e coletivos, não o fazemos de forma convencional, pois, trabalhamos sem um roteiro rigidamente definido, sem nos agarrarmos a pressupostos ou a protocolos que nos obrigam a seguir determinado caminho e direção. Não pretendemos provar ideias assumidas *a priori*, ao contrário, nos colocamos em experiência de forma rigorosa e presente, para que ela mostre como devemos seguir. Como propõe Kastrup (2015), o cartógrafo acompanha processos, ele não os decide, nem os molda, mas deixa-se impregnar deles, engajando-se afetivamente ao acontecimento.

Este artigo traz um pouco da experiência realizada com a história performática “O Dom Maracujá”, por meio de duas cartografias referentes às experimentações realizadas com os jovens aprendizes. Trata-se de uma história que se atualiza no imaginário popular continuamente e, por isso, foram tomadas liberdades poéticas em relação à adaptação do texto. A narrativa traz a figura de um Bicho-Papão, o “Dom Maracujá”, que mata tigre e mata onça, mata leão e mata serpente, come bicho e come gente. De início, um menino e sua família, que era muito sovina, ganham uma grande quantidade de queijo-coalho e resolvem fazer um churrasco bem longe no deserto para não precisarem dividi-lo com ninguém. A narrativa toma forma quando percebem que esqueceram o fósforo e o menino, incumbido de voltar para casa para buscar o objeto, encontra Dom Maracujá pelo caminho. Fugindo do Papão, ele passa pelo Reino dos Cavalos e pelo Reino dos Touros, onde encontra um cavalo e um touro que, apesar da representação de força, não são páreo para o devorador. O desfecho acontece quando o menino chega ao Reino dos Grilos e se depara com um grilo muito tranquilo, que, engolido por Dom Maracujá, se transforma num grilo com habilidades ninja, cortando a barriga do Papão e conquistando a liberdade. A conclusão que a história sugere alerta para o fato de ser melhor deixar de ser sovina, partilhando o que se tem com os outros, do que enfrentar a fúria de Dom Maracujá.

Cartografia 1 - Experimentações lúdicas e poéticas entre criação corporal e contação de história

No Flor da Vida, as atividades realizadas em parceria com outros professores são incentivadas e bem acolhidas. Há, de fato, um entrelaçamento muito produtivo entre os profissionais, que gera encontros alegres para todos. Escolhi compartilhar a primeira atividade realizada, em 2019, em parceria com professora Nicolly. As ações se deram a partir de contaminações entre a poética da contação de história (literatura e performance) e experimentações corporais brincantes. A partir de um disparador comum - a história de Dom Maracujá, de autor desconhecido - foram propostas experimentações corporais lúdicas para os aprendizes especiais com quem atuamos.

Um dia perguntei para a Nicolly, que além de professora é também contadora de histórias, qual narrativa, com personagens que inspirassem a investigação de corporalidades³, ela havia percebido ter despertado maior interesse deles? E Nicolly me respondeu, “Dom Maracujá!”.

A pergunta não era aleatória, pois naqueles dias havia pensado em lhe propor alguma ação conjunta, afinal, estamos bem próximas, sempre às segundas-feiras, e Nicolly participa de pelo menos uma das aulas que proponho neste dia, em geral, a primeira delas. Desejava compor com as atividades literárias e lúdicas que a professora desenvolve com suas turmas, que para mim são revestidas de poesia, estética e experimentação. Nesse sentido, entendo que a parceria iniciou antes mesmo de ser verbalizada e direcionada para esta atividade, sendo construída livremente nas interações entre nossas propostas de trabalho, nossa convivência e sensibilidades comuns.

Ao ouvir a história de Dom Maracujá, contada pela Nicolly, já imaginava as corporeidades⁴ que poderiam ser indutoras de experimentos brincantes, possibilitando estudos específicos e globais de diferentes movimentos. A investigação, livre ou dirigida, de ações, gestos e movimentos corporais, realizada individual e coletivamente, contribui para o enriquecimento do repertório motor em suas relações com emoções e sensações. Neste sentido, são especialmente indicadas para portadores de TEA, parte significativa dos atendimentos do Flor da Vida, uma vez que estes podem apresentar “[...] problemas na reciprocidade social e emocional, déficit nas condutas comunicativas verbais e não verbais e dificuldades para desenvolver e manter relações apropriadas com outros humanos de seu ambiente” (BRAZÃO, 2015, p. 353). Além de auxiliarem a sociabilização e a efetividade de interações intersubjetivas, as atividades propostas também colaboram para a quebra ou minimização de “[...] padrões de conduta, interesse ou atividade restritos, repetidos e estereotipados, a hipo ou a hiper reatividade a estímulos sensoriais ou o interesse não usual nos aspectos sensoriais de seu entorno” (BRAZÃO, 2015, p. 353), comportamentos recorrentes neste público.

Para iniciar as vivências criativas das personagens e, ao mesmo tempo, trabalhar especificidades sensório-motoras, escolhi três delas, que me pareceram mais significativas. Assim, as atividades focalizaram as corporalidades de Dom Maracujá, Cavalo e Grilo, este nas versões ‘Zen’, referente ao estado do grilo no princípio de sua participação na história, e ‘Ninja’, que corresponde ao momento em que o Grilo enfrenta as ‘forças do mal’.

Foram 7 encontros realizados nos meses de maio e junho de 2019, nos quais as atividades foram criadas e se desdobraram a partir das possibilidades e potencialidades dos participantes. Havia uma movimentação corporal a ser explorada com cada uma das personagens, mas não havia um caminho determinado previamente, um projeto que preestabelesse quais ações seriam realizadas e quais fins deveríamos alcançar. A “metodologia” que orienta este trabalho é assumidamente um caminho aberto com uma paisagem que muda continuamente, todo ele trilhado por meio de

³ Portanto, que inspirasse a investigação da expressividade corpórea das personagens.

⁴ Em referência ao aspecto sensório-motor e à cinestesia dos movimentos.

experimentações, portanto, não se trata de um método em sentido “clássico”, algo que possui regras, objetivos e resultados definidos, mas de um caminho cuja *meta* é o próprio caminhar, ou um tipo de método “para ser experimentado e assumido como atitude” (KASTRUP et al., 2015, p. 10).

Nesse sentido, desenvolve-se uma prontidão e disponibilidade para estar na experiência, que se nutrem de uma qualidade de atenção receptiva (sem ser passiva) ao que acontece e sensível às pistas que se mostram durante o caminhar. A maneira como percebo e vivencio os processos que investigo, me aproxima da pesquisa cartográfica desenvolvida no Brasil por Virgínia Kastrup, entre outros, e conceitualmente definida nas obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari⁵. Como Kastrup et al. (2015, p. 13), entendo que “As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa – o *hódos-metá* da pesquisa.” Inserida nessa rede de pensamentos, vejo-me como uma educadora-improvisadora que se desloca por territórios que se revelam enquanto caminho, nos quais, sem expectativas, me engajo e me uno a todos os participantes. Afinal, importa *estar com os outros*, compondo com eles a atmosfera de nossos encontros e as propostas das atividades.

No primeiro encontro, Nicolly reapresentou a narrativa aos jovens, seguindo as dinâmicas da contação de história que desenvolve. Foi um dia especial! A professora levou figurino, adereços e muito encantamento para dentro do tatame⁶. Então, os jovens se dispuseram em círculo com a Contadora ao centro da cena e a história pôde começar. A encenação-narrativa foi muito impactante, as personagens se compunham com a atmosfera criada pela performance da Contadora e pelo contexto da história. Cada uma possuía um corpo, um jeito de se expressar, provocando diferentes sensações e afetos na audiência. Algo que me chamou a atenção, foi a rápida adesão de todos ao que lhes era contado, e mesmo já conhecendo o enredo, estavam muito presentes e corporalmente atentos à saga do destemido Dom Maracujá. Seus olhinhos se concentravam nas ações das personagens, como se pudessem ‘ver’ a cena acontecendo diante deles. Em vários momentos, reproduziam as vozes e falas, participando das situações mais dramáticas da história. O que percebia acontecer em nada se parecia a uma reação ou resposta a um estímulo externo; para além dessa chave de interpretação, havia uma conexão direta da plateia e da Contadora com os sentidos e afetos que emergiam da contação da história, com a atmosfera que criavam, impregnando o ambiente e as pessoas - uma participação viva, ativa e afirmativa, típica das crianças pequenas, algo em geral fácil para os aprendizes especiais de qualquer idade. Durante a contação, muitas sensações e sentidos fluíam e se misturavam e eu acompanhava atenta, deixando-me contagiar por eles, sem me prender a qualquer pensamento que surgisse em minha mente racional.

Como facilitadora-cartógrafa, acompanho “processos” (KASTRUP et al., 2015), receptiva à emergência de “problemas” e continuamente compondo com os participantes os caminhos para sua transformação. Para bem realizar essa ação, preciso manter certa qualidade de atenção e de envolvimento com a experiência, cultivando um “olhar atmosférico: vazio de significados e preche de sentidos” (GOUVÊA, 2012, p. 59), um estado de presença-ausência com prontidão, que, como afirma Kastrup, “evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada” (KASTRUP et al., 2015, p. 48). Trata-se de uma atenção flutuante, que não se dirige a algo específico nem racionaliza o que percebe. Em atitude aberta, a atenção rastreia o ambiente, observa os eventos, podendo pousar e se reter em algum lugar. Ao mesmo tempo,

⁵ Basicamente nas seguintes obras, mas não apenas nestas: DELEUZE; GUATTARI, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1, v. 2, v. 3, v. 4 e v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34 [vários anos]; GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992; e GUATTARI; ROLNIK. *Micropolíticas: cartografia do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

⁶ Em referência ao piso do local onde acontecem nossos encontros.

ela está presente a si mesma, numa espécie de “concentração sem focalização”, “uma atitude que prepara para o acolhimento do inesperado” (KASTRUP et al., 2015, p. 39).

Com essa qualidade atencional – flutuante, concentrada e aberta -, permaneço à espreita dos acontecimentos e sensível à escuta do que me ocorre, mas também com os participantes e entre todos. Mantendo-me assim, deixo-me contaminar pelos afetos que circulam na atmosfera da experimentação e posso compor com as investigações dos outros, sem que haja hierarquia na relação criativa entre aprendizes e facilitadora. Assim, ao iniciar uma aula, há em minha mente apenas a primeira proposta de ação, a partir disso, é o próprio acontecimento que mostra para onde e como é possível seguir a partir do que eles e elas realizam.

Mobilizados pelo espírito de investigação que este caminho de aprendizado propõe e abertos às descobertas imprevisíveis que poderiam ocorrer durante os encontros, iniciamos a investigação das corporalidades sugeridas pelas personagens, atentos ao que cada uma delas poderia despertar em nossos corpos. Dom Maracujá, que na história torna-se uma espécie de bola gigante, motivou uma experimentação com rolamentos; o Cavalo, o estudo da verticalidade e de diferentes maneiras de caminhar; já o Grilo, na versão ‘zen’, inspirava um gestual leve e fluido, enquanto em sua forma ‘ninja’, os movimentos eram diretos e com intensidade controlada. Em geral, em processos como esses, as investigações partem de alguma proposta de movimento, que se torna mais complexa no decorrer do processo. Dessa maneira, à medida que a orientação original se transforma por meio das experimentações, novas descobertas corporais se manifestam, reconduzindo a experiência e a participação, mas também a observação, afinal, são processos que se entrecruzam numa composição singular em permanente mudança.

Assim foi com Dom Maracujá. Evocando os momentos em que a personagem rola rapidamente por diferentes terrenos e vai aumentando seu tamanho até ficar muito grande e pesada, sugeri que nos deitássemos no tatame e experimentássemos diferentes maneiras de rolar no chão. Pouco a pouco, as brincadeiras com o corpo e as sensações que provocavam foram suplantando as dificuldades de execução. Muitos Dom Maracujá apareceram nos rolamentos e, assim, diferentes maneiras de experimentar no corpo algo semelhante ao que a história conta e que podemos imaginar ao ouvi-la.

Rolando no chão, é possível ter vários pontos de vista do próprio corpo e do ambiente em poucos segundos. Em uma cambalhota, a cabeça se aproxima dos pés, a coluna vira concha e as pernas parecem rodas girando na superfície de base. Rolando lateralmente com o corpo esticado, várias partes simultaneamente tocam o solo, provocando microsensações muitas vezes imperceptíveis. O contato do corpo rolando no chão-tatame parecia ser muito prazeroso para a maioria dos participantes, que visivelmente se divertia, entretanto, para alguns, nem tanto, talvez por não terem tido experiências como essas, ou pelo desconforto que podem sentir devido a musculatura e articulações terem pouca flexibilidade.

Como facilitadora dessas atividades, percebo que a experimentação corporal dos rolamentos atua positivamente na propriocepção, que muitas vezes se manifesta como ganho progressivo de segurança e destreza na realização de movimentos complexos, lembrando que é preciso respeitar o tempo de cada um. Para além disso, o que me encanta é que brincar-aprender rolando no tatame como se fosse Dom Maracujá também traz memórias, desperta afetos, aguça a percepção de si e do ambiente na relação com os outros. Significando as lembranças que tenho dessas aulas, penso que quanto mais *se* experimentavam nos rolamentos, inclusive fazendo uso de técnica, mais fluidos ficavam os movimentos no tatame e mais intimidade demonstravam com o próprio corpo.

As experimentações das corporeidades da personagem Cavalo iniciaram com caminhadas, trotes e a exploração de diferentes modos de pisar o chão. Cada um investigou maneiras de caminhar *como se fosse um cavalo*, ou melhor, *como se um devir-cavalo habitasse o seu corpo*, com patas, orelhas, rabo, crina. Em seguida, adicionamos um objeto à pesquisa,

então, cada participante incorporou ao seu trabalho um flutuador de natação de espuma colorida, em forma de canudo, popularmente conhecido como ‘espaguete de natação’. Com ele, novos arranjos de movimentos vieram à luz, pois o corpo da personagem-animal podia ser sentido com maior concretude na composição com o objeto, uma vez que cabeça e rabo agora possuíam independência em relação ao corpo do investigador, além dos ‘canudos de espuma’ lhes possibilitarem variações cavaleiro-cavalo, estar montado e ser montado. Em alguns momentos eu conseguia ver Dom Quixote circulando entre nós, segurando um bastão; em outros, vi cavalos velhos com passo lento e pesado; mas também cavaleiros com as rédeas e chicote nas mãos... Os corpos se relacionavam e se comunicavam, deslocando-se como se estivessem em uma arena desfilando suas composições, embalados pela trilha sonora. Em minha impressão, essas vivências ativaram a imaginação dos jovens, o que parece ter facilitado a abertura a um devir-cavalo e às sensações que lhes afetavam no momento da experiência.

A última personagem, o Grilo, era a única que apresentava duas tendências bem diferentes para a criação corporal. Na passagem em que ela aparece, inicialmente demonstra ser muito calma, meditativa e ponderada, entretanto, ao ser engolida por Dom Maracujá, se transforma em um Grilo com habilidades ‘ninja’ (na leitura que fizemos), rápido nos golpes para defender o seu reino do invasor. A dualidade de seu comportamento enriqueceu nossas pesquisas, pois podíamos trazer para o corpo ‘zen’, a prontidão ‘ninja’ e para este, o equilíbrio e calma de um meditador. Iniciamos com o silêncio e a lentidão, que o corpo de um grilo zen nos sugeria: com gestos leves e flexíveis, a personagem começou a se tornar visível nas ações e movimentos dos jovens. Exploramos esse estado e o tônus que ele suscita a fim de encontrarmos o Grilo Zen que nos habita. Depois, tecidos coloridos e leves, de diferentes tamanhos, foram introduzidos ao experimento e, com eles, passamos a observar uma gestualidade contínua e cuidadosa, que ampliava a corporalidade ‘zen’ que estudávamos. Os tecidos foram manuseados e utilizados de diferentes maneiras, desde cobertas que iam da cabeça aos pés, capas, vestidos, até objetos fluidos que prologavam os movimentos dos corpos, criando uma dança delicada. Cada um experimentou a corporalidade pessoal do Grilo Zen na composição com os movimentos dos panos, assim, outros gestos e ações apareceram em suas experimentações, como giros contínuos; um abaixar e levantar os braços, acompanhando o movimento do tecido com o corpo; uma dança no chão com o tecido.

A pesquisa da corporeidade ‘ninja’ do Grilo nos levou para outro sentido. Já não era a personagem com passos lentos e gestos calmos, mas um outro que também era ele, revelado apenas na situação dramática de ser engolido pelo terrível Dom Maracujá. Nesse momento da história, como se empunhasse facas, o Grilo corta a barriga do protagonista com as mãos, escapando com muita agilidade, como se tivesse habilidades de um ‘ninja’! No tatame, iniciamos experimentações corporais com gestos diretos e intensidade controlada e, em pouco tempo, uma dança com movimentação marcial se fez presente em seus corpos.

Após visitarmos as três personagens por meio de experimentações corporais lúdicas, no último encontro referente a essa atividade, cada um apresentou uma síntese de suas investigações criativas. Neste dia, nos posicionamos como plateia e assistimos entusiasmados às apresentações de todos os participantes. Era evidente o prazer que sentiam em mostrar para os colegas suas criações pessoais. Assim finalizamos o processo criativo e experimental das corporalidades e corporeidades das personagens Dom Maracujá, Cavalo e Grilo, uma parceria entre duas professoras de arte e seus aprendizes especiais, que rendeu muita alegria, diversão e aprendizado para todos.

Cartografia 2 – A contação de histórias como caminho para a criação de novos corpos

Por que voam as borboletas? Batem as asas num ato mecânico? Onde querem chegar? Ao encontro do céu azul? Sobrevoando campos de girassóis ou azuis azaléas? Se eu segurasse as

asas de uma borboleta, ela levantaria voo? Se eu quisesse voar por ela, a borboleta saberia onde terminam suas asas e onde começam as minhas?

E se em minha frente se encontrasse o casulo e eu, na sede de ver a lagarta transformada em borboleta, rasgasse seu invólucro e minasse seu processo de evolução? E se, ao contrário, eu envolvesse demais o casulo e sufocasse o que viria a ser borboleta? Costumava achar que eu abria gaiolas para libertar as borboletas, mas hoje percebo que faço mais do que isso. Pinto o céu de todas as cores para que se sintam tentadas a voar por lá.

Escrevo essas palavras com o coração, para além de uma reflexão sobre a prática pedagógica, mas uma reflexão sobre o eu enquanto sujeito, inteiro no mundo, pois acredito que não há distinção. Meu olhar recai sobre o grupo de aprendizes especiais com quem atuamos, que são lagartas à espera de espaço para sua metamorfose. Minha função é alimentar esse espaço e fazer com que as borboletas despontem.

Relato, então, a experiência em parceria com a professora Raquel, que desenvolve um trabalho de expressão corporal com os jovens. Seu trabalho se cruza com o meu em diversos momentos, no movimento de experimentação, liberdade de criação e na poética que a linguagem da dança traz. Foram 7 encontros de experimentação e meu foco principal foi dar vida à história e trazer um pouco da fantasia do Laboratório de Experimentações Lúdicas para dentro do tatame.

Aqui cabe explicar um pouco sobre o L. E. LU., que foi pensado como um projeto educativo ligado a um novo viés para a educação, o qual vê o educando enquanto protagonista no seu processo de construção do conhecimento, por meio da expressão e da formação de sua identidade sócio-política-cultural. Nossas ações partem da elaboração e conscientização com apropriação da autonomia; da garantia da livre expressão e manifestação de sua criatividade e de seu imaginário; do movimento no mundo e da expressão corporal em espaços amplos; da brincadeira, da musicalidade, da poesia, da historicidade e das atividades plásticas; da ampliação de suas experiências e conhecimento da realidade. Utilizando diferentes linguagens, para ampliar o conhecimento de si e do outro, o respeito à cultura e às diferenças entre as pessoas. Este é, sem dúvida, um lugar de presença.

São poucos os lugares em que me coloco inteira como quando estou no L. E. LU.; estar lá é estar em processo de flutuação, num tempo sem tempo onde tudo é possível. É lá que me coloco atenta para ouvir, para que possa incorporar as mais descabidas ideias e, assim, vão se fazendo invencionices. Essa escuta sensível aparece para otimizar aquilo que nem eles mesmos pensavam que seria 'uma boa ideia', algo bobo, jogado ao vento, arriscado (pois antes não havia quem ouvisse, ou se interessasse, ou até mesmo respeitasse). Sonhamos juntos, criamos e descobrimos o mundo uns com os outros.

Criamos em estado de encantamento! Estar nesse estado é estar de corpo inteiro, tomado pelo desejo de investigar, descobrir, criar. É força criadora que começou de fora para dentro, nas proposições de desafios nunca enfrentados, mas que com o passar do tempo foi se tornando força bruta de vulcão, que emerge de dentro para fora e não deixa buracos, preenchendo tudo aquilo que estava ávido de ser preenchido e que ninguém, nem mesmo o próprio eu, pensou que pudesse ser. Este estado não acontece somente na lida, ele acontece na história que é contada, no poema lido, no fazer com as mãos, no observar, no construir pontes entre um assunto e outro, no questionar, no não querer e no querer.

No L. E. LU. criamos com convicção e acredito que todos amam estar ali, por isso a cola gruda com mais intensidade, o lápis colore de forma mais reluzente, a régua mede com mais precisão, o corpo fala, escuta, dança como nunca. Lá, eles se colocam como amadores.

Os amadores não "creem" no gosto das coisas, ao contrário, eles devem fazer com que eles mesmos as sintam. Eles não param de elaborar procedimentos para pôr

o seu gosto à prova e para determinar a que ele responde, apoiando-se tanto nas propriedades de objetos que, longe de serem dadas, devem ser desenvolvidas para serem percebidas, quanto nas competências e nas sensibilidades a serem formadas para perceber essas propriedades. (HENNION, 2010, p. 33).

As temáticas que percorrem o Laboratório estão ligadas aos interesses próprios: os ninhos, as árvores, os bichos, os buracos, as brincadeiras, o tempo. A história de Dom Maracujá apareceu em diversos contextos, nos quais vivemos em profundidade o enredo. Essa história cabe na categoria que nomeamos “Histórias de Engolir”, aquelas em que o herói, para cumprir sua jornada, se vê frente ao desafio de entrar na barriga do vilão, então, é engolido por ele, e emerge mais vivo, mais forte, com a força de agarrar o próprio destino com as mãos. Dito isto, podemos entender que essas histórias trazem um significado mais profundo para aquele que a escuta, um significado psicológico.

Nesse sentido, é preciso falar sobre os contos a partir do viés junguiano:

Contos de fada são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. [...] o valor deles para a investigação científica do inconsciente é superior a qualquer outro material. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa [...] criando uma compreensão dos processos que se passam na psique coletiva. (VON FRANZ, 1990, p. 9).

Von Franz (1990, p. 31) diz ainda que “tais invasões do inconsciente coletivo no campo de experiências de um único indivíduo, provavelmente, de tempos em tempos criam novos núcleos de histórias e mantêm vivos os materiais já existentes”. Ou seja, as variantes, que sobrevivem à marca do tempo, passando de geração em geração, mantêm o arquétipo petrificado. No caso da história do Dom Maracujá, temos a personificação do medo, um medo inconsciente, que vem na forma de um Papão que *come bicho e come gente*; e temos também símbolos de força, como o cavalo e o touro, que nada resolvem diante do temor da figura do Dom Maracujá, assim, lidamos com uma ruptura na associação do conceito de coragem à ideia de ‘mais forte’. Quem cuida do desfecho da história é o Grilo, que de início aparece meditativo, em estado de tranquilidade, mas ao ser engolido por Dom Maracujá, dentro de sua barriga, se transforma. Nesse momento, é possível uma aproximação com a ideia de Campbell (1949, p. 91), ao afirmar que “a ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu”. Entretanto, em nossa história, ele ressurgue mais forte que nunca, transformado em Grilo “ninja”. Interessante que em algumas culturas existe a relação do grilo com a capacidade de sair de uma situação difícil, o que faz sentido neste enredo.

Um livro que pertencia à Coleção Folclore Brasileiro, da Editora do Brasil, com adaptação de J. Pimentel Pinto, chamado “O papagaio real e outras estórias”, traz a saga de Dom Maracujá. O personagem não aparece no livro, assim, o autor deixa espaço para a imaginação do leitor, para que crie o próprio Bicho Papão. Amarelado, enrugado como um maracujá velho. Essa história possui inúmeras variantes e perpassa o tempo do imaginário e da memória popular, são os chamados contos tradicionais. Portanto, a história de Dom Maracujá pode ser considerada um conto tradicional brasileiro, passado de boca de geração em geração pelos contadores de história. E por falar em boca, contei essa história diversas vezes para os jovens aprendizes e sempre a contei de boca. Contar uma história dessa forma traz alimento ao imaginário: "mas o livro está na cabeça?", alguns me perguntaram, "de onde está vindo essa história?". Pessoalmente prefiro as histórias de boca, claro que mergulho nas belíssimas ilustrações dos

livros quando conto uma história de livro, e acredito que estes possuam também magia, mas a história contada de boca traz a força da palavra, a ancestralidade dos povos, e o mais importante, a história fica do tamanho que cabe a cada um, o medo, as angústias, as frustrações retratadas ficam do tamanho que lhes cabem. Segundo Corso,

Às vezes uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial. (2006, p. 20).

Contar uma história de boca é dar vida à imaginação e à fantasia. Nossa proposta de experimentação das personagens só foi possível pela forma como a história os afetou, com uma história de livro, não sei se seria possível esse mergulho nas recônditas terras desérticas de Dom Maracujá, não sei se seria possível conhecer o palácio do Grilo Zen com tanta intensidade, não sei se seria possível imaginar um majestoso cavalo e um touro imponente vigiando as portas do Reino dos Cavalos e do Reino dos Touros. O mais interessante na experimentação foi que, mesmo já tendo ouvido a história e incorporado alguns gestos da minha performance, todos criaram possibilidades novas, não se atendo apenas à imitação do que assistiram.

Entendi que a forma como lidaram com a proposta, se encontrando naquele reino da fantasia, criando a partir do imaginário próprio, foi muito significativa. Algo que também me encantou foi a forma como a professora Raquel deu vida a alguns objetos. Rolos de piscina serviram para apoiar o andar gracioso do Cavalo e leves e coloridos tecidos deram vida à composição do grilo tranquilo, o Grilo Zen.

O movimento foi, nas palavras de Bondioli e Mantovani, “favorecido pelo clima de relativa liberdade permitido pelo ambiente onde se encontra” (1998, p. 32), neste caso, uma experiência de alegria para todos.

Conclusão

Os dois relatos se complementam, sem pretenderem dizer tudo que aconteceu durante esses encontros. Afinal, muitas cartografias são possíveis, outras histórias que se misturam às nossas, compondo uma rede de sentidos que não se esgota nas narrativas. Contar essa história, respeitando o que cada uma vivenciou e como cada uma entende essas experiências, foi o que buscamos compartilhar com o leitor. Movidas pela alegria de realizar ações como essas com jovens aprendizes com deficiências, nos sentimos desafiadas todos os dias, pois sabemos que muitos tiveram poucas oportunidades de explorar suas potências criativas, exigindo abordagens específicas que lhes ajudem a superar limites. Porque não acreditamos que tenham impedimentos definitivos para a criação e para o aprendizado e, portanto, não aceitamos uma categorização que diminua a potência dessas pessoas. Entendemos que a comparação com pessoas ditas “normais”, não nos ajuda a penetrar os territórios que juntos podemos inventar e experimentar.

Como Sévérac, ao tratar do conhecimento de um corpo ativo, que é afetado e se deixa afetar, exposto no pensamento de Spinoza, acreditamos que

[...] quanto mais a aptidão do corpo a ser afetado é reduzida, mais o corpo vive num meio restrito, insensível a um grande número de coisas, às múltiplas distinções delas: esse corpo não sabe responder, se não for de maneira unilateral, às solicitações de seu meio exterior, aos problemas que o mundo lhe põe. (SÉVÉRAC, 2009, p. 24).

Nesse sentido, as atividades pretendem facilitar novas vivências corporais a partir de experimentações dançantes, lúdicas e poéticas, na maior parte das vezes com objetos de apoio que lhes ajudam a concentrar a atenção no que fazem. Assim, criam-se situações em que os protagonistas especiais vivenciam o aumento e fortalecimento da sensibilidade afetiva do corpo na convivência com os outros, dentro e fora do tatame. Como nos ensina Spinoza, e destaca Sévérac (2009), o que o corpo *pode* experimentar é correlato ao que a mente *pode* conhecer.

A contação de histórias foi importante para dar contexto à experimentação. Levá-los a ver com olhos de fantasia possibilitou uma entrega e uma maior atenção à proposta. Estavam conosco, dentro do tempo sem tempo e, depois, fora, criando seu próprio tempo. Ali arriscaram, inventaram, testaram, mostraram e até esconderam. Foi preciso a escuta ativa para que dessem vida a essas personagens, e dando vida a elas, puderam ouvir o que dizia o próprio corpo. Finalizamos esse ciclo de atividades com a sensação de termos percorrido, junto a Dom Maracujá, todos os Reinos retratados neste conto, e felizes por termos nos aventurado nessas experimentações.

Referências

BONDIOLI, Anna; MANTOVANI, Susanna. *Manual de educação infantil: de 0 a 3 anos*. 9. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

BRAZÃO, José Carlos C. A Implicação do Afeto na Psicologia do Desenvolvimento: uma Perspectiva Contemporânea. *Psicologia: ciência e profissão*, Brasília, DF, v. 2, n. 35, abr./jun. 2015, p. 342-358.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1949.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GOUVÊA, Raquel V. de. *A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação*. 2012. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

HENNION, Antoine. Reflexividades: a atividade do amador. Trad. André Maranhão Santos. *Estudos de Sociologia: Rev. do programa de pós-graduação em Sociologia da UFPE*, v. 16, n. I, p. 33-58, 2010.

KASTRUP, V.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PINTO, J. Pimentel. *O Papagaio Real e outras estórias*. Coleção Folclore Brasileiro. São Paulo: Editora do Brasil, s/d.

SÉVÉRAC, Pascal. Spinoza. In: MARTINS, André (Org.). *O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche*, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fadas*. 2. ed., São Paulo: Paulus, 1990.

Sobre as autoras

Raquel Valente de Gouvêa graduou-se em Filosofia, tem Mestrado em Artes e Doutorado em Educação, todos os títulos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É Pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação – Laborarte, Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, SP. Professora responsável pelo Laboratório de Experimentações Corporais do Espaço de Arte e Cultura Flor da Vida, Atibaia, SP.

Foi professora de Filosofia e História do Teatro no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Pesquisa a Improvisação de Dança desde 1996, atuando como orientadora de criações e improvisações. É formadora de aprendizes e professores de arte.

E-mail: gouvearaquel@gmail.com.

Nicolly Lara Marinelli é graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário UNIFAAT e em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). É professora do Laboratório de Experimentações Lúdicas do Espaço de Arte e Cultura Flor da Vida.

E-mail: nicolly.marinelli@gmail.com.

DOS PARANGOLÉS À ERA DIGITAL: O LEITOR NAS ARTES INTERATIVAS

FROM PARANGOLÉS TO DIGITAL AGE: THE READER IN INTERACTIVE ARTS

José Tonezzi¹
Aluizio Guimarães²

Resumo: A partir das características da arte interativa, a reflexão pondera sobre esta manifestação em tempos de relações multimidiáticas, em que equipamentos e programas digitais se impõem na relação humana com o mundo. A partir disto, tratamos de uma possível interação entre a obra de arte digital e o espectador que, na condição de leitor interator, pode também atuar no processo de criação e interferir no resultado da obra. Visando contribuir com os estudos da leitura contemporânea, estipula-se aqui um conjunto de questionamentos sobre a manifestação artística de um futuro breve.

Palavras chave: Interator; artes interativas; arte e mídia.

Abstract: From the characteristics of interactive art, the reflection ponders about this manifestation in times of multimedia relations, in which digital equipment and programs impose themselves on the human relationship with the world. From this, we deal with a possible interaction between the digital artwork and the spectator who, as an interacting reader, can also act in the creation process and interfere in the result of the work. In order to contribute to the studies of contemporary reading, a set of questions is stipulated here about the artistic manifestation of a near future.

Keywords: Interactor; interactive arts; art and media.

Uma produção artística que estimule a participação do observador em sua composição traz em si o caráter de obra de arte interativa. É o caso em que o fator maior incide na relação entre o apreciador e a obra observada. No decorrer do século XX é quando se nota a prática de efetiva interatividade, sendo um bom exemplo a chamada arte cinética, em que obras diversas pedem a intervenção física do observador. Ou seja, trata-se de levar o apreciador a uma função ativa na concepção de uma obra de arte que, sem a intervenção dele, não se dá.

Esta prática se intensificou, chegando a alterar um costume já tradicional em espaços de exposição e apresentações artísticas. Contrapondo-se ao aviso *É proibido tocar na obra*, exibido em tabuletas de galerias de arte, houve o convite ao observador para relacionar-se com o que se apresentava. Hoje, a fim de que a obra aconteça, em determinadas espaços é sugerido o uso de mídias de comunicação digital. Mais do que um produto acabado, é possível que a obra ganhe caráter de evento, aproximando-se do que Umberto Eco (2001) chama obra aberta. Neste âmbito, trabalhos de Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) mostram-se como boas referências.

No amplo leque das manifestações artísticas das últimas décadas, o advento das artes eletrônicas e de implementos computacionais abrem a possibilidade de que o observador/espectador ganhe novas condições de leitura e interatividade. Além de intervir e/ou inserir-se fisicamente na obra, como acontece em diversas manifestações artísticas, nota-se que

¹ Universidade Federal da Paraíba.

² Universidade Federal de Campinas Grande.

novas formas de interação com ela se abrem com o uso de programas que permitem a imersão no terreno da chamada realidade mista, soma da realidade física com a realidade virtual. Então o observador da obra será levado à *hipersuperfície*, conforme observa Gabriella Giannachi:

A hipersuperfície é onde o real e o virtual se encontram. É materialidade e textualidade, real e representação. É também o lugar da performance virtual. Através da hipersuperfície, o espectador pode entrar na obra de arte, fazer parte dela e também interagir com ela. Porque a hipersuperfície é um espaço liminar, o espectador pode dobrar sua presença e estar simultaneamente no ambiente real e no virtual.³ (GIANNACHI, 2004, p. 95)

Assim, a tela de equipamentos digitais poderá se configurar como portal de acesso a um território de criação. Um lugar em que o sujeito – denominado interator –, além de visualizar o processo de criação de uma obra, poderá interferir e se relacionar com ela, que permanecerá disponível para um constante processo de composição, aberta e possivelmente nunca finalizada.

Nesses tempos, em que um sem número pessoas tem parte da vida e das relações sociais na *hipersuperfície*, variadas questões se colocam: o que lê um leitor interator? Onde – ou de onde – ele pode ele fazer a sua leitura? Como compor uma escrita reticente, que convide o leitor a alterar o seu desenvolvimento e consequentes resultados? Quem – e por quê – escreve para este novo tipo de leitor e possível coautor?

Ler de tudo

Dentre muitos conceitos, pode-se entender a escrita como uma expressão sígnica, um possível agrupamento de códigos que dão a entender um pensamento, uma mensagem ou a descrição de algum acontecimento. Tratamos aqui de fenômenos de leitura e escrita que emergem do universo das artes, sendo importante observar que compreendemos cada obra como um texto a ser lido, conforme expõe Claus Clüver:

Quero aqui apenas indicar que, sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “leem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão. (CLÜVER, 2006, p. 19)

E como conceitua Umberto Eco:

Obra aberta como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (ECO, 2001, p. 150)

³ The hypersurface is where the real and the virtual meet each other. It is materiality and textuality, real and representation. It is also the site of virtual performance. Through the hypersurface, the viewer can enter the work of art, be part of it, as well as interact with it. Because the hypersurface is a liminal space, the viewer can double their presence and be in both the real and the virtual environment simultaneously. (Tradução livre conf. GIANNACHI, 2004, p. 95).

Ou ainda como pondera Augusto Boal (2009): “A arte pensa o sentimento e sente o pensamento. Procura conhecer a palavra como objeto sensível, transformando palavras em poesia, pois a poesia está na sintaxe e não no léxico, como a música está na sequência de notas musicais e não em cada uma.” (p. 93).

O fato é que, mesmo antes da fala, diante da necessidade de expressar-se, o ser humano se valia de arranjos para constituição de sinais materiais. Ao que parece, a relação humana com o mundo sempre se deu através da percepção de sinais naturais ou da composição deles para a comunicação. Sendo a escrita um conjunto de códigos, a leitura se impõe como ato de decodificação. Assim, o leitor detém sobretudo a função de decodificador, que se vê hoje em constante relação com signos múltiplos e dinâmicos, de natureza diversa. O surgimento dos meios de comunicação de massa e a posterior convergência das mídias – fala e escrita com transmissão e recepção de sons e imagens através de um mesmo equipamento – impuseram a necessidade de um agente que fosse além da decodificação, atuando também na operação de equipamentos e sistemas complexos, externos a ele.

A popularização do acesso às mídias digitais decorreu no que Vilém Flusser (2017) denomina mundo codificado, chegando mesmo a propor uma filosofia do *design*. Neste mundo é comum que um texto a ser lido se dê por meios diferentes e simultâneos, envolvendo variados programas e aplicativos que se valem de linguagens diversas, numa relação e jogo contínuo com o tempo, com o corpo e com o espaço, agora redimensionados. Trata-se de uma escrita híbrida, resultante de variadas estratégias que para a leitura requerem componentes sensoriais, levando o leitor ao desenvolvimento de condições outras a fim de cumprir com a leitura de códigos simultâneos, de variados perfis.

Conforme Clüver (2006), no âmbito das artes contemporâneas, o uso de mídias permite classificar a criação como sendo multimídia, mixmídia ou ambas. Um texto multimídia compõe-se de códigos de linguagens múltiplas, diferentes mas coerentes, coerentes mas separáveis. Já um texto mixmídia contém códigos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto. Diante disto, pode-se vislumbrar outras características que, por vezes, nascem dos elementos expostos: imersão e interatividade.

Obras imersivas e interativas

Quando ao leitor é dada a possibilidade de interagir, há uma mudança na percepção da obra, uma vez que o olhar deixa de ser o único canal para tanto. Há uma relação a partir de ações interacionais, constituindo um fluxo de informações em duplo sentido, conforme Figura 1c.

Uma obra que faz uso da imersão torna possível adentrar nela, alterando o vetor que direciona o olhar daquele que a percebe, pois a leitura se dá no que seria o interior da obra, permitindo ao leitor imerso uma percepção em múltiplos sentidos, o que se constata na Figura 1a.

Enfim, ainda temos a condição daquele que está imerso em uma obra interativa, numa relação em que os vetores de leitura e relação são resultantes da fusão dos dois exemplos citados anteriormente. Além de estar imerso, o leitor também passa a interagir com a obra (Figura 1b).

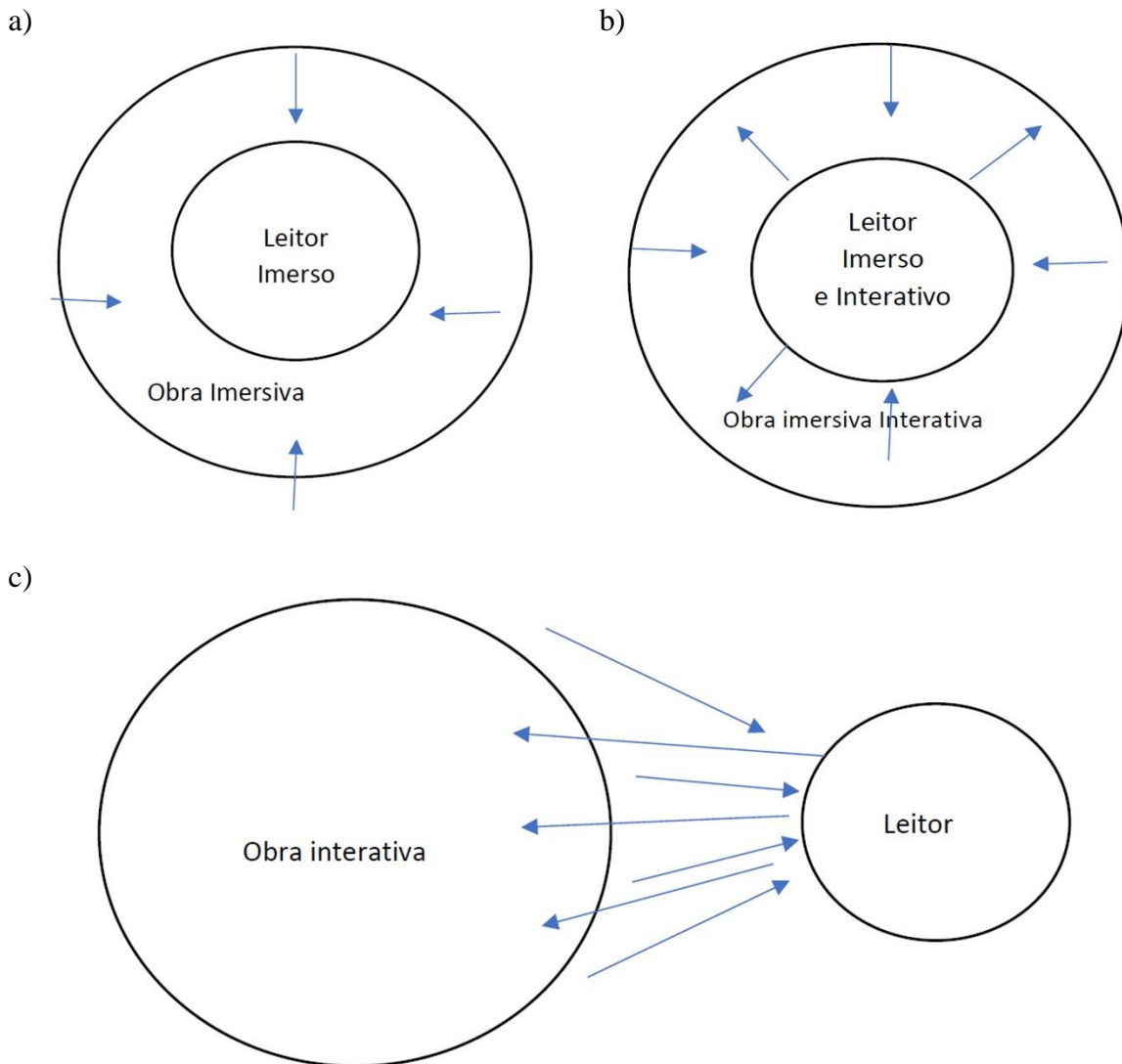


Figura 1 – Relação leitor e obra imersiva (a), leitor imerso em obra interativa (b) e leitura interativa. Fonte: os autores.

Vale aqui uma referência aos Parangolés, de Hélio Oiticica, que os tinha como obra “anti-arte por excelência”. Em princípio bastante vinculada ao ato de dançar, tida como abrigo, “penetrável” ou “obra-ambiente”, de acordo com palavras do artista⁴, a obra se mostrava como um traje, algo a ser usado, um convite para que se a experimentasse, ganhando sentido apenas quando o observador, além da visão, ativasse em si outros sentidos de percepção. Uma obra vestível, como foi o caso de uma capa que continha fotos e textos, configurando-se como obra-ação multissensorial, que estreitava a relação com o apreciador.

Ao estimular uma leitura multissensorial, Oiticica buscava romper com a passividade do espectador, convidando-o a participar da atividade criadora. Portanto, os Parangolés eram também portais para universos subjetivos e interativos, em que o “eu” daquele que se relaciona com a obra e fundamentalmente a própria obra se tornassem ímpares no momento em que se dava aquele encontro. Assim, imersão e interatividade mostravam-se como matéria prima para este artista brasileiro da década de 1960. Como ilustrado na Figura 1c, Oiticica buscava alçar como protagonista não a obra acabada, em si, mas a relação material possível entre um abrigo e aquele que, estando imerso nele, pudesse com ele interagir. Ou, nas palavras do próprio artista,

⁴ Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/os-parangoles-de-helio-oiticica/>>. Acesso em: 20/10/2019.

“procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de ‘experimentar’, de deixar de ser espectador para ser participador.”⁵



Figura 2 – Caetano Veloso trajando um Parangolé.⁶

Partindo do termo “obra-ambiente”, conforme dizia Oiticica a respeito dos Parangolés, trataremos agora da criação em outro ambiente de leitura, no qual a obra também proporciona e requer imersão e interatividade. Trata-se do ambiente digital, em que a imersão se traduz como possível transposição e deslocamento do corpo e da presença, tornando possível que a leitura se dê em consonância com o ato de escrita, ou seja, com a composição e criação de conteúdo. As condições dadas para isto, entretanto, se efetiva no que Murray (1998) denomina ilusão de liberdade, em que o usuário age a partir de dados previamente combinados e com resultados pré-determinados. Ainda que com acontecimentos previamente estipulados, esta interação traz a sensação de autonomia plena na escolha e decisão para o destino do jogo.

Game e arte, termos cuja relação no mundo digital em princípio trouxe problemas, uma vez que intrinsecamente parecem nada ter em comum. Nas artes digitais, entretanto, é comum que artistas integrem jogos (*games*) e estruturas lúdicas em suas obras:

Desde o seu surgimento, os jogos têm permitido explorar grande parte dos paradigmas hoje presentes na arte interativa: navegação, simulação, hipertexto ou narrativa hipermédia, criação em universo 3D e ambientes multiusuários. Os jogos se dividem em vários gêneros: jogos de estratégia, jogos de tiro, jogos de ação, jogos em que o usuário vive um deus todo poderoso (“*god games*”).⁷ (PAUL, 2008, p. 195-196)

Como num Parangolé, uma obra digital imersiva e interativa tem o leitor interator como parte dela. Ela está nele e ele está com ela, podendo interferir diretamente nos acontecimentos,

⁵ Retirado do texto “Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica” de Jardel Dias Cavalcanti. Disponível em: <<https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole: anti-obra de Helio Oiticica>> Acesso em: 15 de outubro de 2019.

⁶ Disponível em: <<https://arteref.com/gente-de-arte/o-que-foram-os-parangoles/>>. Acesso em 20/10/2019.

⁷ Dès leur apparition, en effet, les jeux ont permis d’explorer la plupart des paradigmes aujourd’hui présents dans l’art interactif: la navigation, la simulation, le récit hypertextuel ou hypermédia, la création d’univers 3D et les environnements multi-utilisateurs. Les jeux se répartissent en plusieurs genres: jeux de stratégie, jeux de tir, jeux d’action, jeux où l’utilisateur incarne un dieu tout puissant (“*god games*”). (Tradução livre conf. PAUL, 2008, p. 195-196).

que também interferem no seu comportamento e desejos de ação. Isto requer, por vezes, uma estratégia que favoreça a condição efetiva de interação e escrita conjunta, que envolva o sistema sensorial humano. Com isto, a leitura poderá envolver mídias visuais e sonoras, além de olfativas, gustativas e do tato, a depender do grau da imersão possibilitada pelos *softwares* e *hardwares* que forem utilizado. Com isto, o leitor não apenas estará imerso, mas literalmente exposto no espaço onde se dá a sua relação com a escrita. Trata-se aqui da composição de uma obra em que a Inteligência Artificial (IA) é de suma importância, pois que pode estimular e reger ações, reações e comportamentos, traduzidos em forma de algoritmos.

Problematizar a função daquele que, para ler uma escrita artística, nela precisa estar digitalmente inserido, para interagir e conseqüentemente intervir. Trata-se de uma discussão atual, referente a um leitor que, através de equipamento multimídia, opera na intersemiótica e na artemídia. Com isto, ele se torna parte de uma obra que se dá a partir de seus atos e escolhas.

O leitor produtilizador

Em mídias digitais, o uso de um programa puramente imersivo dá a ler um espaço diferenciado, de caráter virtual, como é possível, por exemplo, no programa Google Earth, lançado em 2001 e hoje bastante aprimorado. Já uma escrita imersiva interativa, além da presença nesse novo *locus* de ação, demanda a suspensão da passividade por parte do leitor, aproximando-o daquilo que Ranciè (2010) chama espectador emancipado: “É preciso um teatro sem espectadores, no que quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um *voyeur* passivo.” (p. 10).

Num jogo previamente elaborado e levado a efeito no ato da interação, uma escrita interativa permite ao leitor jogar com ela, tendo a chance de alternar a sua forma de jogar e, a depender de sua atuação, transformar também a própria escrita em dimensões diversas. Em termos digitais, numa condição de uso de maiores opções e recursos, o leitor interator será chamado também produtilizador, uma vez que neste âmbito haverá, entre ele e a obra, o atributo da Inteligência Artificial, necessária para se ler, compor e alterar suas atitudes ou outros aspectos propostos como importantes pelo criador do programa gerador (obra base), assim como para o seu reprocessamento contínuo. O leitor produtilizador é o próprio interator em estágio de pós-interação direta com a obra, numa relação mediada pela Inteligência Artificial.

O uso da Inteligência Artificial na criação de obras artísticas interativas empresta os propósitos que levam à concepção de jogo de entretenimento, valendo-se dos interesses acadêmicos em detectar a operação do sistema e o seu desenvolvimento para chegar a tais resultados. Isto fortalece o diálogo entre arte e academia, justificando a presença de artistas nesse meio, assim como a de cientistas que operam na criação artística.

Sendo alguém que lê, podendo apagar o que está escrito e depois reescrever, num ato de criação simbiótica, o leitor produtilizador mostra-se como importante elemento para que uma obra de arte digital interativa possa existir. É possível dizer que, na composição de uma obra, ele chega a ser um potencial co-autor. Ele se alia ao criador da obra base, um artista que constrói a teia e disponibiliza um conjunto de possibilidades na escrita, onde as interferências do leitor serão ressignificadas e transformadas em algoritmos, incorrendo em composições que retornam para o leitor.

Como compor uma escrita que ofereça ao leitor a possibilidade de modificá-la? Até onde esta obra pertence a um artista específico? Qual o caráter de uma obra que pode valer-se de questões pessoais – portanto, da privacidade – do seu leitor? Até onde há uma condição ética nesta relação entre o propositor da obra base e o leitor?

São muitas as questões que se levantam a partir do pensamento a respeito de uma obra de arte que se constitua num tempo em que a leitura do mundo se faz, cada vez mais, pela relação mediada em termos sociais e com a própria vida.

Referências

ASCOTT, Roy. *Telematic Embrace*. Edição: Edward A. Shanken. Los Angeles: University of California, 2003.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria Revista de Estudos de Literatura*, julho de 2006.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GIANNACHI, Gabriella. *Virtual Theatres*. London: Routledge, 2004.

MURRAY, Janet. *Hamlet on the Holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press, 1998.

PAUL, Christiane. *L'art numérique*. Paris: Thames & Hudson, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil do leitor imersivo*. São Paulo: Paullus, 2004.

Sobre os autores

José Tonezzi é doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com graduação em Artes Cênicas, mestrado em Psicologia da Educação e pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas, com estudos na Université Paris 3 Sorbone Nouvelle, na França.

E-mail: tonezzi@hotmail.com.

Aluizio Guimarães é diretor teatral e dramaturgo, graduado em Comunicação Social pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Mestre em Computação, Comunicação e Artes e membro do Grupo de Pesquisa Teatro: Tradição e Contemporaneidade da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É Produtor Cultural da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e membro do Conselho Estadual de Cultura da Paraíba.

E-mail: aluizioguimaraes2@gmail.com.

ME CONVÉM LEMBRAR: TEXTO, OBJETO E PALAVRA NUMA AÇÃO NO AUTO DO MENINO DEUS – BA

ME CONVIENE RECORDAR: TEXTO, OBJETO Y PALABRA EN UNA ACCION EN AUTO DO MENINO DEUS - BA

Tiago Samuel Bassani¹

Resumo: A ação descrita neste texto é derivada das pesquisas que desenvolvo atualmente, que tem como o ponto de partida as mortes que são causadas pela violência. Deste modo, ela se preocupa com o fenômeno no território nacional comparado com o cenário de outros países, sobre as quais traço diálogos com o livro de Eduardo Galeano intitulado *As veias abertas da América Latina*. Junto dela teço uma reflexão sobre a relação entre o texto, o objeto e a palavra numa ação performativa. O texto se desdobra com a descrição da ação amalgamada às reflexões emergidas dela.

Palavras-chave: Ação; palavra; objeto.

Resumen: La acción descrita en este texto se deriva de la investigación que hago actualmente, que tiene como punto de partida las muertes causadas por la violencia. Por lo tanto, le preocupa el fenómeno en el territorio nacional en comparación con el escenario de otros países, en el que trazo diálogos con el libro de Eduardo Galeano titulado *Las venas abiertas de América Latina*. Junto a ella reflexiono sobre la relación entre texto, objeto y palabra en una acción performativa. El texto se desarrolla con la descripción de la acción amalgamada y las reflexiones que emergen de ella.

Palabras clave: Acción; palabra; objeto.

Este texto se faz entremeado pela narrativa de uma ação², tendo em vista as possibilidades de uma escrita também performativa que se dá no acionamento dele pela leitura, que do mesmo modo é pertencente às reflexões tecidas no desenrolar da escrita. Ele pede concessão aos protocolos para poder transcorrer pelo relato acompanhado do desígnio de um desejo, tramando conceitos, referências e desassossegos. Deste modo, apoio-me na afirmação de Paul Ricoeur que considera que “o testemunho constitui a uma estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” (2007, p. 41).

Ainda Diana Taylor nos indaga: “Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos?” (2013, p. 20).

Deste modo, proponho e prossigo.

Numa tarde quente no interior da Bahia³, sentado na escadaria de uma pequena igreja chamada de Auto do Menino Deus, aguardo as pessoas que passam pelo local, convidando-as para se juntar a mim numa ação que se desenvolveria a partir de uma leitura. Ali estavam alguns estudantes, moradores das proximidades e as pessoas que zelam da igreja. A ação fazia parte de um projeto chamado *Minguas de Cuerpos*⁴, que tinha como provocação “*Desobedece a la guerra*”, na qual minha ação contribuía com a proposição “*Me convém lembrar*”.

¹ Universidade Federal do Oeste da Bahia – UFOB.

² No texto usarei a palavra ação e performance. Atento aos leitores que alguns momentos elas serão correlatas, outras não.

³ Especificamente na cidade de Santa Maria da Vitória, localizada no Oeste Baiano.

⁴ *Minguas de cuerpos* foi uma ação realizada em colaboração de artistas da Colômbia, México, Equador, Brasil e Camarão. Este projeto consistia em acionar/perfomar simultaneamente em todos os países no mesmo horário fazendo uma transmissão conjunta pela rede social em diversas plataformas. *Minguas* é uma tradição pré-colombiana de trabalho comunitário e coletivo. A referida ação teve como título “*Desobedece a la guerra!*”. *Minguas* também significar trabalhar em conjunto.

Depois de um pequeno ajuntamento de pessoas, todos sentados na mesma escadaria, coloco-me a ler um trecho do livro *As veias abertas da América Latina* de Eduardo Galeano:

São secretas as matanças da miséria na América Latina. A cada ano, silenciosamente, sem estrépito algum, explodem três bombas de Hiroshima sobre esses povos que tem o costume de sofrer de boca calada. Essa violência sistemática, não aparente, mas real, vem aumentando: seus crimes não são noticiados pelos diários populares, mas pelas estatísticas da FAO⁵. Ball diz que a impunidade ainda é possível porque os pobres não podem desencadear a guerra mundial, mas o império se preocupa: incapaz de multiplicar os pães, faz o possível para suprimir os comensais. “Combata a pobreza, mate um mendigo” grafitou um mestre do humor negro num muro de La Paz. (GALEANO, 2017, p. 22).

Finalizo a leitura do trecho. Em seguida lanço uma reflexão sobre os mortos que nos são desconhecidos por meio da violência. A evidência histórica sobre o extermínio dos povos e da população pobre não pode ser um incidente, mas talvez um efeito daqueles que detém o poder na busca da manutenção de sua condição.

Manifesta-se o silêncio. Todos me olham atentos.

Posterior a indagação trago à tona as lutas⁶ que ocorrem no território onde nos encontramos. Não é incomum recebermos notícias sobre as comunidades e organizações de bases, que lutam pelas suas causas, em sua maioria pleiteando uma subsistência, serem mortas nas disputas em situação de desigualdade de força e poder.

Levanto-me. Retiro de dentro do livro um papel dobrado, no qual está escrito os números⁷ das mortes por violência no território nacional. Deixo o livro nas escadarias da igreja. Seguro apenas o papel nas mãos. Atravesso a rua de paralelepípedo. Me direciono ao cruzeiro⁸ que está posicionado em frente da igreja.

Coloco-me em pé, de costas para a cruz, de frente para a igreja e vou declamando os números das mortes por violência. Abaixo-me e, de cócoras, vou escrevendo os números no chão da calçada com carvão. Os movimentos são refeitos a cada número ditado: em pé pronuncio os números, de cócoras eu os inscrevo na calçada, ao pé do cruzeiro, em frente à igreja. A ação se repete até eu pronunciar todos os índices.

⁵ A sigla FAO mencionada pelo autor diz respeito a uma agência da Organização das Nações Unidas (ONU) para empenha esforços para a erradicação da fome e para o combate à pobreza. Denomina-se por Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura.

⁶ As lutas a qual me refiro são embates identificados no Território de Identidade do Rio Corrente, onde há movimentos de lutas de base da população contra empresas em defesa da terra e da água num espaço geográfico de transição do cerrado para a caatinga.

⁷ Números constantes do ATLAS DA VIOLÊNCIA. Relatório disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/135/rc_2017_v44_informativo.pdf>. Acesso em: 25 março 2019.

⁸ Cruzeiro trata-se de uma cruz que neste caso foi colocada no alto de um morro.



Figura 1- Tiago Bassani, Me convém lembrar, 2019 – Foto: Cirilla Machado – Fonte: Arquivo do autor

Durante a escrita no chão, eu proferia uma ladainha com os seguintes dizeres:

*Não sucumbirei a dor;
Não sucumbirei a violência;
Não sucumbirei ao preconceito.
Não morrerei parado.
Viverei e morrerei na luta.
(Do autor)*

Uma pausa. Retomo murmurando:

*Chaga de sol, rosácea ardente
Aqueles linhos de sangue, o peito
Mais profundo, aberto, extenso,
Toda a delicadez do poeta
Flui
Exangue
Num círculo de dor. Assim te lembro
(HILST, 2017, p. 217)*



Figura 2 - Tiago Bassani, Me convém lembrar, 2019 – Fonte: Arquivo do autor – Foto: Cirlla Machado



Figura 3 - Tiago Bassani, Me convém lembrar, 2019 – Fonte: Arquivo do autor – Foto: Cirlla Machado

Ao inscrever o último número no chão, levanto-me limpando as mãos cheia da fuligem do carvão na camisa branca e encerro a ação.

Texto, objeto e palavra

Nesta ação encontravam-se três objetos: o livro, a folha de papel e o carvão vegetal. A leitura do trecho do livro abria os trabalhos e instaurava uma situação a partir do texto, a folha de papel inscrita com os índices e números das mortes pela violência relacionava-se com o trecho lido. Um punhado de carvão vegetal, que já havia sido depositado na calçada embaixo do cruzeiro, dava forma as palavras que eram inscritas no chão.

Esses materiais me forneciam subsídio para acionar as potencialidades da performance. O livro e seus escritos, a priori, ofertava-me a possibilidade de abertura para as relações que se tramariam posteriormente e incitava a ação por intermédio das palavras contundentes contidas na obra crítica de Galeano.

A folha inscrita com os dados da violência retirada de dentro do livro apontava um tipo de apoio documental, no qual o números das mortes violentas se sustentavam. Ela continha um levantamento que precedia a ação, um estudo sobre o assunto que se fez previamente.

O carvão, como um dos objetos significantes, oriundo de uma carbonização serve também como inserção de uma vestígios e sinais a fim de marcar uma parte do processo que é inscrito. Ele possui uma porosidade que operava sobre uma inscrição forte e densa em contato com o cimento do chão da calçada.

O espaço no qual a ação aconteceu marca simbolicamente um lugar, que pode ser incorporado com o conteúdo da ação e seu propósito. Ele se integra com o todo, uma vez que, tempos atrás o espaço da igreja fora destinado para servir como cemitério.

Penso que, neste sentido, a performance começa a ser elaborada a partir de um estímulo a respeito de um fenômeno, neste caso o contato com as informações sobre as mortes pela violência. Quando uma ocorrência nos afeta, ela pode se dar por intermédio da leitura, correlacionando posteriormente com todos os elementos do trabalho. Circunstância que configura na ação um tempo passado, presente e futuro, apresentando as transmissões que se tem no despertar para ação, no desenrolar dela e nos desdobramentos deste processo, como a reflexão que aqui apresento. Tudo isto é performance.

Deste modo continuado este texto se apresenta como desdobramentos de um trabalho sobre o qual o pensamento e a escrita o mantém ativado, presentes numa relação entre tempos e ainda os vínculos entre a performance, os objetos e o texto, na qual ao mesmo tempo que oferece um tipo de estrutura para uma ação, que tem como base também questões sociológicas e históricas oriundas de políticas adotadas ao longo do tempo que demonstraram ineficiência diante as necessidades de uma comunidade e suas relações sociais. Tudo isto pode ser performance.

Ao proferir e inscrever na calçada os números da violência no país e na região, percebi que as pessoas que estavam presentes na ação se assustavam com os dados nos seus altos índices e números. Com tal reação me ocorreu em pensar como nos colocamos distanciados de um determinado contexto, nos apartando de uma questão muito presente numa comunidade e como não as relacionamos com determinadas referências que podem gerar rebatimentos.

Neste caso, o excerto do texto do Galeano junto dos dados das mortes por violência, ligado à ação, reflexão e indagação, naquele espaço específico, geraram uma confluência de sentidos que ressoaram na reação de alarme percebida no comportamento de alguns participantes. Portanto, a conjugação de elementos de uma ação podem ser potencializadores de discursos e de significados.

Por mais complexa – e neste caso violenta - que seja o extrato social, não se pode afastar-se do lugar (território) que se vive e interage, onde se experimenta a vida cotidianamente. Nesse

sentido, pode-se compreender a necessidade de atuar politicamente a partir de práticas, artísticas, ressaltando a importância da atuação do artista como um propulsor de questões geradoras capazes de engendrar indagações, bem como seus elementos que podem subsidiar, sua ação e consequentemente sua repercussão.

Tudo é permitido, mas nem tudo me convém

O que me convém lembrar?

Toda vez que tal questão surge me apego na ideia de que lembrar pode estar atrelado no meu imaginário - e também de algumas outras pessoas - a um acontecimento que pode ser considerado bom.

Dos acontecimentos ruins eu não quero nem saber!

Assim, a rememoração de alguns fatos pode dar um gosto saudosista de um passado que queremos guardar sempre como bons olhos. Porém, nem tudo são flores, nem mesmo as nossas memórias. Deste modo, trago por este motivo um fenômeno social que habita todo o território onde vivemos que é preciso ser lembrado.

Recorro a Paul Ricoeur que nos indicar que “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela [...] (2007, p. 40). Deste modo, para termos memória é preciso acionar, performar e anunciar aos que puderem nos ouvir para que possamos sempre nos lembrar operando, neste caso, com texto, objeto e palavra. Por isso, me convém lembrar dos mortos que desconheço.

Peço licença, mas não posso furtar-me de tratar um acontecimento social que age sobre toda a ação. Preciso tratar dele aqui.

Deste modo, tomando uma ação que traz à tona um fenômeno social, junto de informações e referencial como fomentadores de discursos no contexto da arte, compreendo uma condição da produção de arte e sua inserção como forma de ser/estar atuante entendendo quais são seus meios e seus agentes ativadores.

Junto de tal apontamento, parto do princípio de uma amálgama das características que podem aproximar da máxima da estratificação social e da violência, que também pode ser fruto da má distribuição de renda, que sempre quiseram justificar atrelando a ideia de que existem muitos, ou seja, encontram-se comunidades muito populosas, a fim de “justificar a desigual distribuição de renda entre os países e classes sociais, quer convencer os pobres de que a pobreza é consequência dos filhos, que não evitam” (GALEANO, 2017, p. 23). Reforçando a ideia de que a pobreza e a marginalidade podem ser causadas pelo próprio empobrecido. Analogicamente falando a violência seria culpa dos próprios violentados.

Essa é uma oposição de forças entre os que mantém o poder e os que são oprimidos por ele. A ação de opressão se estende dentro do nosso próprio território tem desdobramentos nas afirmações de Paulo Freire (1987), no qual o oprimido pode tomar lugar de opressor por consequência da sua condição.

Raros são os camponeses que, ao serem “promovidos” a capatazes, não se tornam mais duros opressores de seus antigos companheiros do que o patrão mesmo. Porder-se-ia dizer – e com razão – que isto se deve ao fato de que a situação concreta, vigente, de opressão, não foi transformadora. E que, nesta hipótese, o capataz, para assegurar seu posto, tem de encarnar, com mais dureza ainda, a dureza do patrão. (FREIRE, 1987, p. 18).

Talvez isso explique que a situação social possa ser geradora de violências entre os membros de uma mesma comunidade, referindo-se as violências sofridas nos territórios latinos

americanos e no Brasil que são advindos das violências sistêmicas instauradas em meio a um mesmo povo. Galeano (2017, p. 18) aponta essa situação dentro do próprio território gerando impetuosa disputa numa arbitrariedade “[...]dentro da América Latina, a opressão de países pequenos pelos maiores seus vizinhos, e fronteiras dentro de cada país [...]”.

A partir da questão apresentada me disponho a pensar sobre o papel da arte nesta perspectiva e percebo, a princípio, que no campo da arte contemporânea a combinação entre arte e política tem sido o caminho adotado pelos artistas para discutir os problemas sociais, bem como a violência. Walter Benjamin (1987) já discorre sobre as transformações pelas quais a arte passa desde a possibilidade reprodutiva, na qual ela perde sua áurea e se integra mais com as condições da sociedade, tendo em vista novas questões políticas.

A integração de campos que coloca a arte, as condições sociais e conseqüentemente a política em consonância podem ser utilizadas de diversas maneiras para direcionar uma intenção, pois, [...] “a atividade artística sempre foi requisitada pelo poder para dar visibilidade aos conceitos que lhes servem de princípios” [...] (CAUQUELIN, 2005, p. 162). Destarte podemos entender a mudança de um estado no qual a arte serve à uma política e a outra na qual a arte se serve da política para implementar seu discurso. Um maneira articulada e complexa, porque quando o poder se serve da arte para dar visibilidade, apresenta-se num intuito imperativo, já quando ela se serve da política, está aproximada a uma objetivo de manifestação e/ou contraposição.

Relembrando

Todas as perspectivas trazidas aqui são comprimidas num texto, porém o sentimento que posso ter a partir desta ação e reflexão, transbordam. Pensamos num alinhavo entre elementos de uma ação (objetos, textos, palavras, fenômeno social) numa convergência para que eles conferisse à ação uma possibilidade de interpretação e percepção de um contexto social.

De maneira crítica entramos vagarosamente nas questões sociais que cerceiam o assunto, mas que inundam a ação como um todo. Também esse modo de lidar com o fazer artístico não prega um axioma de como confluir os elementos para uma ação. Dirijo aqui uma perspectiva a partir de um ponto de vista de uma experiência, e elas são múltiplas e variadas.

Interessou-me compreender as relações ativadoras num trabalho em arte tendo em vista suas relações entre o meio e o processo de produção, sem deixar de lado as propriedades que envolvem um modo de fazer integral num caminho que pode tomar corpo o trabalho e seus elementos. Consignado a este pensamento está a concepção de que o trabalho pode emanar as questões trazidas posteriormente, ele pode vir antes e dar subsídio para uma compreensão e um modo de pensar e produzir conhecimento.

Referências

ATLAS DA VIOLÊNCIA 2019. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Relatório disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/135/rc_2017_v44_informativo.pdf>.

Acesso em: 25 mar. 2019.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALEANO, Eduardo H. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Sobre o autor

Tiago Bassani é Artista Visual, Professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia. Professor Formador II da Universidade Estadual da Bahia (UNEB-CAPES-PARFOR). Faz um Doutorado em andamento em Artes Visuais (IA-UNICAMP). É Mestre em Artes Visuais e Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação, Bacharel e Licenciado em Artes Visuais, títulos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolve trabalhos em desenho, performance, vídeo, objetos e instalação.

E-mail: tiago.bassani@ufob.edu.br.

SÉRIE ESTRUTURAL

STRUCTURAL SERIES

Lucas Costa¹

Em meu trabalho, os procedimentos utilizados estão às voltas de um certo raciocínio escultórico, mas que por sua vez, necessita de outras linguagens (pintura, instalação, fotografia e vídeo) para se materializar. O vocabulário da arquitetura – e de outras áreas correlatas à construção civil - também influenciam meu processo criativo de forma bastante decisiva, pois além de fazerem parte de um contexto de ação, também inserem dados fundamentais para sua reflexão. Devido ao modo de construção desses trabalhos, a instabilidade - e sua consequente tensão (física e/ou psicológica) – se apresenta como característica central de minha pesquisa.

No projeto artístico “Série Estrutural”, a tarefa de suportar uma pilha de blocos de concreto através da capacidade muscular foi a atividade central de minhas ações no ambiente da construção civil. Esta atividade possibilitou-me criar configurações temporárias, que deram início a essa série de trabalhos em fotografia, iniciado em 2013.

O projeto consiste na criação de elementos estruturais (viga e/ou coluna) nesses espaços, onde o meu corpo sustenta os materiais construtivos (blocos de concreto) inseridos na edificação. Desta forma, a atividade opera em um limiar, no qual o posicionamento dos blocos de concreto, depende da aplicação de força e resistência física em manter aquela configuração, provocando certa instabilidade na contextura que, *a priori*, é caracterizada pela permanência e segurança - se pensarmos na função desses elementos na área da arquitetura. Através dessas condições fisiológicas impostas ao projeto “Série Estrutural”, deflagra-se o fenômeno instável advindo desse embate entre corpo e arquitetura.

Construir um momento de integridade entre a estrutura e eu é a experiência basilar dessas ações, e habitar esses ambientes, para mim, é fazer parte de sua fundação. Por um curto espaço de tempo – registrado em fotografia – o corpo e os materiais funcionam como arquitetura.

¹ Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP, Brasil.



Coluna Viva, 2013-14 | Série Estrutural – Ação orientada para fotografia (*fotoperformance*), Hortolândia-SP



Viga Viva, 2013-14 | Série Estrutural – Ação orientada para fotografia (*fotoperformance*), Hortolândia-SP



Coluna Viva II, 2014 | Série Estrutural – Ação orientada para fotografia (*fotoperformance*), São Paulo-SP

Sobre o autor

Lucas Costa é artista e professor universitário. Possui mestrado em “Processos e Procedimentos Artísticos” (2015) pela Unesp - com bolsa CAPES de pesquisa - e graduação em Artes Visuais (2012) pela mesma universidade - com bolsa de Iniciação Científica (CNPq). Atualmente é doutorando em Artes Visuais pela Unesp, com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente. É professor da Faculdade de Administração e Artes de Limeira (FAAL).

E-mail: lucas_brs@hotmail.com.

CONFLITOS: ANÁLISE DA LINGUAGEM TEATRAL A PARTIR DA TENSÃO ESTABELECIDADA ENTRE O PÓS-DRAMÁTICO E O DRAMÁTICO

CONFLICTS: ANALYSIS OF THEATRICAL LANGUAGE FROM THE TENSION USED BETWEEN POST-DRAMATIC AND DRAMATIC

Paulo Vieira¹

Desde quando eu comecei a fazer teatro, em meados da década de setenta, falava-se que o teatro estava em crise. Nós vivíamos o auge de uma ditadura, uma das muitas que infernizou a vida nacional desde o primeiro golpe militar, a proclamação da república, em 1889. Por sinal, naquela época já agora longínqua, o teatro brasileiro também estava em crise, na qual o teatro “sério” começava a perder espaço no gosto do público para as revistas importadas da França. Mas a quarenta anos atrás o teatro ainda não havia saído da crise. Claro, a crise mudara. Não era mais o embate entre o teatro “sério” e a revista, entre a reflexão e a pândega, mas entre o teatro “engajado” e o teatro “agressivo”, os novos nomes para a reflexão e a pândega.

Estamos agora no ano de 2020 e algumas coisas não mudaram desde ao menos o ano de 1889, entre elas a ameaça de uma outra ditadura militar e a crise no teatro. E claro, a crise contemporânea não é mais entre o teatro “sério” e a revista, ou entre o teatro “engajado” e o “agressivo”, mas entre o teatro dramático e o pós-dramático, de certa maneira entre a reflexão e a pândega.

Em outras palavras, a crise do teatro é sobretudo a crise de sua própria linguagem. A crise entre a “tradição” e as “vanguardas”.

Durante a década de setenta, quando a ditadura censurava previamente as artes, foi quando surgiu o teatro agressivo que chamou a atenção de críticos na dimensão do Anatol Rosenfeld, que se dedicou a analisar o estranho fenômeno. O teatro agressivo se dizia de vanguarda, pois comungava com as ideias das vanguardas históricas que pretendiam romper com uma narrativa que tem em Aristóteles o seu primeiro grande crítico. O nome de Aristóteles tornara-se adjetivo de algo a ser superado pela contemporaneidade, o aristotelismo. E o que é isto, afinal, senão a estrutura da linguagem narrativa do teatro, ou, por outra, da dramaturgia? Em termos gerais, esta linguagem se caracteriza por um contar história que tenha começo, meio e fim conduzidos por ação, conflito e personagens. E o que fazia o teatro agressivo dos anos setenta, além de romper com estes princípios estruturais da linguagem teatral? agredia ao público, daí a razão do seu nome. Gente na dimensão de um Paulo Pontes, na contramão dessa vanguarda, dizia que era preciso fazer teatro para o público, pelo simples motivo de que o teatro precisa do público e mais do que nunca o teatro brasileiro precisava de autores brasileiros que falassem de problemas brasileiros para o público brasileiro, e que, obviamente, o público agredido não retornaria à plateia. Nesse esforço para criar cumplicidade entre o palco e a plateia, Paulo Pontes escreveu *Gota d'Água*, seguramente uma das grandes obras do teatro não apenas brasileiro, mas do grande teatro do mundo. Ironicamente, uma peça que contém todos os elementos do “aristotelismo”, como também um tema grego abrazeirado e que conduziu multidões para a plateia.

Agora, quando outra vez a obscuridade política paira sobre a vida nacional, a crise do teatro se dá entre o dramático “aristotélico” e o “pós-dramático”, que tem no crítico alemão Hans-Thies Lehmann o seu grande pensador. Talvez a palavra “crise” não seja esteticamente adequada para o contexto do público, porquanto se antes o público era parte importante e ativa da discussão teatral, hoje o teatro se tornou tão desimportante que a sua discussão acontece

¹ Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

muito por um viés acadêmico, portanto para poucos, do que por uma direção profissional, que visa ao grande público, ao público de massa, e não aos iniciados encastelados em cátedras.

O teatro, sobretudo o pós-dramático no Brasil, deixou de ser um ponto de vista, uma realização ou provocação estética, e se tornou a ilustração de uma palestra a ser dada pelos atores ao final do espetáculo, quando finalmente o público será esclarecido sobre o que viu ou vivenciou durante a performance apresentada. Não é incomum o público ser convidado pelos atores, ao fim do espetáculo, a permanecer no teatro para debater o que lhe foi apresentado.

A grande questão de fundo, do meu ponto de vista, sobre o teatro contemporâneo de tendência aparentemente majoritária ao pós-dramático, é quanto ao desaparecimento do teatro dramático. O que eu me pergunto é se isto não seria o desaparecimento do próprio teatro enquanto arte, enquanto linguagem? Em um artigo publicado em Revista Brasileira de Estudos da Presença², Lehmann, discutindo o conceito de teatro, agora não mais em relação ao dramático (pois este “aponta na direção de algum dado antropológico eterno, porém prestes a perder terreno”) e sim entre a tensão do pós-dramático com a performance, afirma não estar convencido (ou não estava ainda) de que faça sentido desistir do termo “teatro”, submetendo toda a prática teatral ao termo “performance”.

Este não é apenas o reino dos conceitos, mas segue uma direção para muito além, pois se trata na verdade de uma prática que tem no espetáculo o seu fim. Aliás, no campo do pós-dramático até a palavra “espetáculo” não faz muito sentido, por mais que signifique algo relacionado a apresentação pública, o seu espectro semântico está profundamente relacionado a representação, portanto ao dramático, uma vez que representar não é da natureza do pós-dramático. Muito menos da performance, que atravessa e engloba o conceito e a prática do pós-dramático. Em sua defesa para a permanência do uso do termo “teatro”, cada vez mais suprimido pelo pós-dramático transcendido pela performance, Lehmann afirma que as Teorias da Performance e do Teatro operam em bases comuns.

Em minha prática e em minha visão, o teatro como um todo (por extensão o pós-dramático e a performance) está em profunda desconexão com a sociedade contemporânea, atravessando uma entropia de linguagem capaz de o conduzir ao não teatro. O que não deixa de ser curioso, porque, mais do que nunca, vivemos em uma sociedade global preconizada por Marshall McLuhan ainda em 1962, em *A Galáxia de Gutemberg*, livro no qual o sociólogo canadense aponta para o fenômeno da contemporaneidade: as mídias de massa interligando o mundo, estreitando relações econômicas, políticas e sociais, uma sociedade para a qual o meio é a mensagem. Enfim, a era da comunicação. Da comunicação de massa, bem entendido. Agora mais do que nunca, com a internet no bolso de cada um a toda hora, a todo instante, em qualquer lugar do planeta. A grande contradição é que o teatro deixa de comunicar na era da comunicação. E por que o faz? Do meu ponto de vista, justamente porque abdicou de sua linguagem. Embora no campo teórico tenha ocorrido com o teatro não uma perda, mas uma atualização de linguagem para estar de acordo com a sensibilidade contemporânea, a prova do que está posto não está nos livros das estantes, mas nas plateias dos teatros.

Há muitos modos de pensar e de fazer o teatro. Talvez não haja um melhor do que o outro, mas eu creio que a sua prática exige reflexão para além do campo acadêmico, um pensamento que deve conduzir um fazer para muito longe dos campi, lugar onde o pensar acontece no plano do meramente teórico. Talvez seja preciso pensar o teatro não apenas como objeto de estudo ou de conhecimento, mas como ação profissional. E neste sentido o teatro agoniza, morre lenta e dolorosamente.

² Hans-Thies Lehmann - *Teatro Pós-dramático*, doze anos depois Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

Quando na década de setenta Paulo Pontes lutava para que o autor brasileiro estivesse no palco brasileiro, contando uma história brasileira, o que ele queria na verdade era conectar o teatro com o público, pela simples razão de que sem público não há teatro. A obviedade do que está posto dispensa a etimologia da palavra “teatro”. É verdade que uma das características da contemporaneidade é a fragmentação da linguagem. Quando na década de setenta se falava que o teatro estava em crise, a causa apontada era de que a televisão dividia ou afastava o público da plateia. Mas antes da televisão, o que houve? No tempo do Bruxo do Cosme Velho a causa seria mesmo o Teatro de Revista? (*en passant*: o Teatro de Revista com a sua narrativa fragmentada em quadros bem que poderia ser tomado como uma forma arcaica do pós-dramático). Esta é uma questão ainda aberta na historiografia do teatro brasileiro. Mas talvez não. E hoje, qual seria a causa? A TV, o cinema, os computadores, os tablets, os celulares nas mãos das pessoas? Do meu ponto de vista, o pós-dramático significa não a construção de uma outra ou nova linguagem, mas a fragmentação da velha e boa estrutura narrativa dramática, que nos proporcionou tanto as obras de Sófocles quanto as de Shakespeare, assim como Nelson Rodrigues, Molière, Ariano Suassuna, e por aí vai, constituindo-se através dos séculos numa sólida herança do teatro voltado para o humano, em todos os aspectos, e que obviamente não nos esgotou enquanto objetos temáticos, porque é do meramente humano de que trata a arte.

E este é o grande xis da questão: o humano. Então não há como evitar Aristóteles, que, por sinal não inventou nem o teatro nem a estrutura da linguagem. Quando alguém fala “teatro aristotélico”, certo, eu compreendo, mas entendo que o termo está posto fora do lugar. Mas não há como esquecer as lições do mestre. E o que diz o estagirita em sua *Poética*? Entre outras coisas, a simples obviedade de que nós gostamos de ouvir histórias. É da nossa natureza. Desde pequeno nós gostamos de histórias. Nós nos divertimos ouvindo - e assistindo - histórias. Aprendemos ouvindo - e lendo - histórias. Nas histórias estão guardadas as nossas memórias pessoais e coletivas. A *Bíblia*, *As Mil e Uma Noites*, *O Alcorão*, *Os Vedas*, livros sagrados e consagrados pela tradição, que moldaram culturas tanto no oriente quanto no ocidente são livros que nos contam histórias. A vida dos Orixás e do panteão olímpico são histórias. A nossa própria vida é a nossa história. As novelas da TV nos contam histórias. Dramáticas, trágicas, cômicas, não importa, são histórias, gostamos de histórias, de terror, de ficção científica, contos de carochinha, desenhos animados, e até mesmo as já agora esquecidas fotonovelas, radionovelas, são histórias, nossa vida do berço ao túmulo é um contínuo contar de histórias. Qual o problema então com o pós-dramático? Em nome de romper com uma tradição abdica de contar uma história. É até possível que a fragmentação seja o desenvolvimento de uma outra linguagem, mas é também um recurso simples, enquanto linguagem, e que não contempla a narrativa de uma história que aconteça em um espaço e tempo, e por esse motivo não envolve o espectador em uma teia ficcional e abdica de estabelecer conexão que atravesse o modo cerebral. O pós-dramático, enquanto linguagem, é algo semelhante aos emojis presentes nos sistemas de comunicação eletrônicos, algo que comunica, sim, mas não expressa nem sentimentos nem vontades ou desejos, não fala de você, não revela a pessoa por trás da figura, não permite que se veja, sinta ou perceba o humano se comunicando com outro humano, mas apenas um sinal eletrônico se conectando a outro sinal eletrônico. Diferentemente das velhas cartas que recebíamos pelos correios, que diziam da vida, contavam história, derramavam-se em sentimentos que podiam, posteriormente, ser editadas para deleite do público, que poderia, finalmente, conhecer a intimidade de alguém que viveu uma história (de amor ilusório como as *Cartas Portuguesas* da Soror Mariana Alcoforado, no século XVII; ou as desesperadas cartas de Van Gogh ao irmão Theo, no século XIX; as cartas de Anayde Beiriz em 1928; ou mesmo, a mais recente das cartas transformadas em livro, a correspondência de dois escritores contemporâneos, trocadas entre 2008 e 2011, Paul Auster e J. M. Coetzee, *Here and Now*).

Enfim, emoji é linguagem, mas não comunica o humano em toda a nossa subjetividade. De modo semelhante acontece com o pós-dramático. E neste caso, associado ou transitado para a performance, abdicando o discurso semântico, apoia-se na estética da fisicalidade, fazendo uma aproximação com a dança mas não se constituindo dança nem teatro, mas em "performance", ou, para usar um termo que me parece mais adequado por ser acadêmico, uma "antropologia pessoal", pretendendo muitas vezes se tornar um meio para despertar interesses social ou político, quase sempre me dá a sensação de que se trata antes de catarse individual do que abrangência coletiva. Porém, como afirma o próprio Lehmann no artigo supracitado, a linguagem do corpo não é tudo.

Não bastasse, pela falta mesma de um texto organizado segundo uma lógica narrativa, estrutural, de linguagem, uma apresentação (não confundir com espetáculo) dessa natureza aparenta trazer consigo um sem número de ideias, mas ao fim quase não resiste a um confronto, justamente porque aquilo que aparenta ser mais é menos, aquilo que parece revestido de ideias se revela sem. Sem tantas ou sem nada.

Mas há um princípio, ou uma ideia se você assim o quiser, norteador do teatro pós-dramático: a dramaturgia do espectador. Abdicando do autor, do dramaturgo responsável por criar a situação dramática, o teatro pós-dramático necessariamente, por vontade ou por não haver outra solução, abre espaços vazios entre os quadros que precisam, ou devem, ou deveriam ser preenchidos pelo espectador. Considerando que esses lapsos sejam intencionais, caberia ao espectador completar as lacunas como um jogo, um quebra-cabeças, um chamamento para a razão, ao contrário da velha ordem na qual o teatro se comunica antes pela sensibilidade e emoção. E graças ao artifício da incompletude dramática abre-se a ruptura com a representação dramática.

Tudo isso que pertence ao campo teórico não se restringe aos artigos e ensaios acadêmicos, mas orienta uma prática teatral que tem se tornado constante e com resultados cada vez mais visíveis. Eu penso no teatro como profissão e não como missão. E nesse aspecto, o teatro tem notoriamente perdido público aqui e também alhures. A velha crise de que tanto se fala. Claro que a perda de público não é um fator isolado, mas está contido em um contexto social e econômico muito mais abrangente e que não depende das gentes de teatro e tampouco das teorias que possamos desenvolver. Alguns fatores são determinantes em nosso país, como, por exemplo, a violência e o crescimento das cidades em função do aumento populacional. Tenho observado que os teatros, de maneira geral, foram construídos nos centros das cidades, onde as pessoas moravam, agora transformados quase que completamente em centros comerciais. Por essa razão, lugar que costuma estar ermo durante as noites. Quase sempre esses são lugares melancólicos quando a noite vem, e não raro, temidos. Mas o que isso tem a ver com o pós-dramático de que se fala? Tudo e nada, ao mesmo tempo. Nada, se pensarmos que o pós-dramático se dá no interior da feitura teatral. E tudo, se pensarmos que o teatro depende do público, é feito para alguém, destinado a alguém, visando os espectadores, que, nas palavras do próprio Lehmann "não encontram nenhum drama ou identificação com o personagem fictício, mas tem de lidar, ao invés disso, com a presença real dos atores. Esse tipo de teatro permite que os espectadores experimentem uma profunda relação com o ator/performer - embora muitos saiam do teatro decepcionados porque o espetáculo esperado lhes foi negado"³. Não bastassem as condições urbanas dos teatros, que por si só obrigam aos espectadores a um deslocamento um tanto temeroso, ao fim o que o público pode receber da cena é decepção.

Sim, há o fator político. Mas o teatro não é exatamente tribuna. É diversão. A mesma diversão que nos faz ir aos cinemas, que, por sinal, abandonaram os centros das cidades e estão dentro dos shoppings centers, lugares onde as pessoas vão sem receio de violência. E por falar

³ Op. cit.

em cinema, ao menos até onde alcança o meu conhecimento, apenas uma vez, na década de sessenta, o cinema pôs em questão a sua linguagem, durante a Nouvelle Vague francesa. E o que houve naquele movimento foi a ruptura de ação, filmes cujos roteiros não tinham progressão tempo-espço, com começo, meio e fim desenvolvidos para contar uma história, abrindo mão da lógica dramaturgíca. O cinema, mesmo o cinema francês, logo abandonou essa experiência (e ao menos em nosso país, abandonou também os centros das cidades e inclusive os cinemas de bairros) e se manteve fiel a uma dramaturgia aprendida com o teatro. Ao contrário deste, que não cessa de pôr a sua linguagem em conflito, as revoluções no cinema acontecem muito mais nas linhas de produção das indústrias de equipamentos do que nos sets ou nos roteiros. Resultado visível é que as pessoas vão aos cinemas muito mais do que aos teatros. Dos cinemas as pessoas em geral não saem decepcionadas, mas quase sempre motivadas a discutir e a conversar sobre os filmes. Não é a mesma coisa na forma, mas não há como esquecer que de fundo as coisas se equivalem como a luta do Paulo Pontes contra o teatro agressivo. Espectador frustrado, agredido ou decepcionado, há de ser um espectador a menos na plateia. E o menos, claro isto, não é mais. Então, o teatro abriu mão de ser uma arte do povo, uma arte de público, para se tornar a arte de acadêmicos, discutido apenas nas academias, comprometendo com isso a prática profissional, que desde os fins dos anos setenta com a criação dos cursos de teatro nas universidades abandonara os palcos em função das cátedras.

As experiências sensoriais dos atores nas performances podem e devem ser muito interessantes para si mesmos, mas não para o público em geral. Tenho dito, meio por graça, meio por verdade, que não se pode mais ir ao teatro sem o livro do Lehmann debaixo do braço, sob o risco de não se saber exatamente o que se está assistindo. O teatro dramático foi atacado durante o último século de todas as formas possíveis. Inicialmente pelas vanguardas históricas, que abriram a discussão sobre a criação de uma nova linguagem, mais adequada a sensibilidade do século da ciência. Para muitos, a estrutura dramaturgíca “aristotélica” não correspondia às necessidades de um novo tempo. Era preciso reinventar o teatro. Mas não se rompe uma linguagem sem criar uma crise no sistema comunicacional desta linguagem. O que sustenta e mantém a permanência de uma linguagem é a qualidade da obra que dela resulta. Afora a provocação do gosto estético, poucas obras, até onde eu sei, conseguiram resistir à prova do tempo. Entre elas, algumas de Beckett, incluindo aquela que já é um clássico da contemporaneidade, *Esperando Godot*. Aqui sim, os elementos “aristotélicos” da linguagem foram subvertidos de modo a criar uma obra que se constitui em si a sua própria linguagem, a começar pelo título, pois em teatro (fundamento de linguagem) não se espera. Teatro é ação. É o acontecer alguma coisa. Mas a coisa acontecida, para se constituir em ação teatral, deve partir de um ponto a outro, modificando-se no tempo-espço através dos conflitos entre personagens. Essa estrutura simples foi a que gerou as obras de referências mundiais dos mestres da dramaturgia. Mas o simples, na verdade, é aparente, pois a grande complexidade desta estrutura, o, por assim dizer, DNA da dramaturgia precisou de um tempo algo próximo a quarenta anos, entre o início das vanguardas e o aparecimento da obra modelar de Beckett, para, finalmente, haver a composição de um texto que rompendo com a estrutura de ação e conflito tenha resultado em singular qualidade dramaturgíca e que se tornou modelo e referência para a posteridade. Em *Esperando Godot*, dramaturgicamente falando, não há ação nem conflito. Entretanto, ao romper com uma estrutura de linguagem faz-se necessário que outro elemento ocupe o lugar daquilo que foi subtraído, e neste caso, ação e conflito foram substituídos por ritmo, sutilmente colocado na extensão das falas das personagens. Falas curtas na maior parte da obra, indicando predominantemente um ritmo *Allegro*. Com o passar do tempo, a dramaturgia de Beckett foi se tornando cada vez mais minimalista, onomatopéica até, saudada

pela crítica como uma nova fronteira da linguagem teatral quando, para além da paixão, bem que pode ser vista como o esgotamento de um veio criativo.

Um dos grandes pensadores do século XX a investir contra o teatro “aristotélico” foi Bertolt Brecht. Entretanto, ao negar a teoria clássica ele próprio, de certa maneira, a parodia ao se referir ao épico, adaptando o conceito às suas pretensões, pois se em grego a etimologia da palavra é relativa a heróico, em termos brechtianos épico é relativo ao comentário paralelo que pode ser em forma de canção, ou de cartaz, ou de outra coisa que se deseje, de maneira que pare a ação e com ela a ilusão e a emoção, de maneira que o público não se esqueça que está dentro de um teatro, assistindo a um espetáculo de teatro, como se fosse possível a alguém se dirigir ao teatro e durante a cena imaginar que está em outro lugar que não seja o próprio teatro, que não está assistindo a uma obra de ficção. Sim, claro, o propósito do épico em Brecht é político e social, mas apesar de frágil enquanto argumentação e teoria, moldou o pensamento de toda uma geração da segunda metade do século XX, contribuindo enormemente para com o rompimento da ação teatral, abrindo caminho no final do século para os conceitos que aportam o pós-moderno. Brecht foi sobretudo um grande dramaturgo. Não tenho ciência para tanto, mas não me recordo de em algum lugar ter lido que grandes obras do Brecht como *A Vida de Galileu* ou *Os Fuzis da Senhora Carrar* são profundamente “aristotélicas”⁴.

O efeito de distanciamento proposto por Brecht acabou sendo apontado como uma forma de trazer a consciência ao palco, ao elucidar para o espectador as questões que as obras apontem, tornando assim o teatro um veículo de conhecimento e de conscientização dos problemas sociais, políticos, econômicos, relacionais, enfim, tudo o que pode e deve ser matéria de teatro. Ao fazer esta proposta e enveredar por esse caminho, Brecht elimina a tensão entre personagens e isto tem efeito sobre a técnica de escrita dramaturgica, assim como vai se tornar modelo para um sem número de dramaturgos e diretores experimentarem outro modo de criar a obra teatral sem passar pelo veio apontado por Aristóteles em sua *Poética*. Do meu ponto de vista, a tensão entre personagens significa mais do que conflito, mas o embate de ideias e de princípios (sociais, políticos, econômicos, relacionais, etc.) que as personagens trazem para a cena, colocando-as em discussão não através de cortes sucessivos na ação, mas estabelecendo uma relação dialética, na qual as razões de ambos os lados (protagonista e antagonista) movimentam as ideias e as emoções que estão contidas nas ações e nos conflitos, gerando por isso mesmo uma dinâmica interna da cena, e este elemento resultante atinge o espectador ao nível da emoção, não purgando-a, eliminando-a, mas fazendo o espectador sentir e refletir enquanto é envolvido por uma história que contenha os elementos necessários e fundamentais da linguagem teatral. E tudo isso para o bem do espectador, razão última e primeira do teatro. E se é para o bem do espectador, há de ser também para o teatro enquanto linguagem artística, para o teatro enquanto ofício.

Sobre o autor

Paulo Vieira é Professor Titular no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPb). Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou o Pós-Doutorado no Théâtre Du Soleil, na França. Ator, Dramaturgo, Roteirista e Diretor de Teatro. E-mail: pvvieira@hotmail.com.

⁴ Ambas editadas no mesmo volume: Brecht, Bertolt. *Teatro Completo*. v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.